BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

Alberto Moravia: Cinema specchio involontario — **Sergio Frosali:** Cinema critico o comunicazione di massa? — **Francesco Savio:** Colloquio con Mattoli — **Aldo Tassone:** Lettera da Varsavia — Note, recensioni, libri, notizie, a cura di Autera, Caldiron, Cincotti, Dallamano, Fava, Fink, Ghiotto, Laura, Todini, Tosi — Tutti i film usciti a Roma

1

BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXVIII - fascicolo 1 - gennaio-febbraio 1977

QUARANT'ANNI

Con questo numero **Bianco e Nero** compie quarant'anni. Lo fondò infatti Luigi Chiarini nel gennaio 1937 come logico sviluppo dell'attività formativa e di ricerca del Centro Sperimentale di Cinematografia, sorto un paio d'anni prima sempre per iniziativa di Chiarini.
Fu allora - in epoca di conformismo politico dati i tempi di dittatura ed in epoca, per quanto riguarda il cinema, di ossequio ai modelli di Hollywood e di pratica dello sciocchezzaio dei "telefoni bianchi,, - uno strumento di civile confronto fra critici e studiosi di diversa generazione e di diversa tendenza uniti dalla difesa del film d'autore e tesi alla ricerca di un cinema che fosse autenticamente nazionale, cioè legato alla nostra società e ai suoi problemi nonché alla nostra tradizione culturale.
Quarant'anni sono molti, specie se in mezzo ci sono stati una guerra mondiale ed il crollo prima del fascismo poi della monarchia. Sono molti, se prima l'Italia stava in un mondo ancora provinciale, ogni popolo chiuso nei propri confini e nelle proprie esperienze ed ora si colloca in un mondo sempre piú attraversato da linee di congiunzione o di scontro, ma pur sempre di contatto fra le piú lontane genti della terra. Anche il cinema è per forza di cose cambiato: mito della

contemporaneità, sogno delle avanguardie, paradiso dei sogni evasivi sino al grande conflitto, si è andato progressivamente ridimensionando con l'avvento della televisione e il moltiplicarsi delle occasioni offerte dal "tempo libero,,. Eppure, esso rimane ancòra uno dei veicoli di comunicazione piú significativi della nostra epoca ed anzi dal suo ridimensionamento come mito può trarre giovamento affinando e rendendo piú efficaci le sue funzioni espressiva e comunicativa.
Bianco e Nero ritiene di poter portare ancòra un contributo serio e libero, cercando sempre meglio di situare il fenomeno cinema e il singolo film nel divenire della cultura e nel contesto della società, assicurando ai suoi collaboratori e ai suoi lettori un clima di sereno e civile dibattito in cui tutte le tendenze sono accolte purché riportate a livello scientifico, di analisi e di ricerca, proprio di una rivista di studio.
Bianco e Nero intende anche lavorare per la crescita del cinema italiano, verificandone le radici culturali e promuovendo quelle necessarie sollecitazioni critiche che ne favoriscano il superamento della crisi, che non è soltanto economica. La comunicazione audiovisiva è un terreno ricco di potenzialità, un momento fondamentale del dialogo fra gli uomini all'in-

terno della nostra società civile. Di questa potenzialità il nostro cinema sfrutta ancora solo una piccola parte, lasciando a pochi gruppi di animosi la scoperta e la pratica, ad esempio, dei mezzi tecnici superleggeri, delle imprese produttive in economia. Come dopo il 1940, nel tormento d'una guerra perduta e d'un regime prossimo all'appuntamento del suo fallimento storico, una generazione si interrogò sul cinema e su come esso potesse trasformarsi perché tutti potessero rinnovarsi radicalmente, cosí alla soglia degli anni '80 il dibattito sul cinema e sui film, sul modo e la funzione che possono esercitare, non può prescindere dal profondo mutarsi, giorno dopo giorno, dell'immagine della società civile in cui viviamo e di cui siamo compartecipi. Tale dibattito dovrà evitare la tentazione dei "monumenti,,, delle consolanti certezze, delle obbligate retoriche e darsi un metodo, che della ricerca è sempre la base imprescindibile pena la caduta nell'irrazionalità e nella genericità, le quali certo non gioverebbero ad una reale maturazione del cinema italiano.
Esso, non dimentichiamolo, a mano a mano che progredisce l'unità europea, dovrà sempre piú strettamente misurarsi con quanto di meglio giunge dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Germania, dalla rinata Spagna. Ha perciò bisogno di ritrovare una propria identità affermando una propria qualità.
Bianco e Nero abbandona pertanto, da questo numero, la formula monografica che ha sperimentato per alcuni anni sotto la direzione prima di Rossellini, Ammannati e Di Giammatteo e poi di chi scrive, formula che ha consentito, in una fase di assenza dai cataloghi editoriali di libri sul cinema, la pubblicazione di alcune ricerche di notevole interesse. Ora che l'editoria italiana ha riscoperto la materia e che questa funzione è onorevolmente assolta da tanti altri, la rivista ritorna alla formula antologica che le diede una precisa fisionomia in passato, senza peraltro voler ritornare pedissequamente all'antico ma anzi allargando il suo sguardo a quanto di vivo e di nuovo circola intorno a noi.
Al direttore si affianca ora un comitato di direzione che costituisce già esso, per l'autorevolezza e la diversità di esperienze e di tendenze di chi lo compone, garanzia di quel dialogo e di quel confronto che intendono caratterizzare la rivista. Ne fanno parte Floris Luigi Ammannati, che diresse **Bianco e Nero** dal 1960 al 1975, Guido Cincotti, redattore

capo, che già fu segretario di redazione negli anni '50, Massimo Mida, regista e critico, anch'egli già segretario di redazione nel dopoguerra, Giovanni Grazzini e Tullio Kezich, critici di due fra i maggiori quotidiani italiani. Manca all'appello Francesco Savio, scomparso alla fine dell'anno scorso, quando appena si stava impostando la nuova serie. A lui, come a Chiarini e a Barbaro animatori della prima serie, va il ricordo grato di chi ripropone una testata avendo fiducia nell'intelligenza e nell'onestà critica come animatrici, ieri ed oggi, di ogni autentica ricerca.

e.g.l.

IL CINEMA SPECCHIO INVOLONTARIO DELLA SOCIETÀ ITALIANA

Alberto Moravia

Il rapporto tra cinema e società italiana è un rapporto a senso unico, dal cinema alla società, ma non viceversa. La società italiana è una società che non sa, non vuole e non può vedersi quale è realmente: è una società che vuole ignorarsi. La funzione del cinema nell'evoluzione della società italiana è raramente critica, piú spesso di cassa di risonanza. In questo senso il rapporto tra il cinema e la società italiana non è cambiato da quello che si era instaurato nel primo dopoguerra. Naturalmente, questo non significa che oggi sia possibile riprodurre l'atteggiamento che molti registi avevano nell'immediato dopoguerra. Si è detto a proposito di *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola che il regista ha voluto riprendere certi schemi del neorealismo. Non è cosí. Lo stile di Scola è diverso da quello di un De Sica almeno quanto i suoi poveri sono diversi da quelli del regista di *Ladri di biciclette*. Cos'è successo per provocare questa diversità fondamentale? C'è stato quello che Pier Paolo Pasolini chiamava il cambiamento antropologico del consumismo, e che noi, piú modestamente, definiremmo la scomparsa della speranza di tempi migliori. A questi tempi migliori non solo non credono i protagonisti del film di Scola, che infatti si comportano come in una specie di negatività eterna, ma neppure il regista il cui sguardo sempre alla ricerca di un effetto che colpisca piuttosto che di un tratto che commuova testimonia un curioso ritorno del barocchismo irrealistico, latente nell'arte

italiana, piú che un ritorno agli schemi del neorealismo. L'insistenza sui particolari fisici laidi e ripugnanti potrebbe addirittura far parlare di un nuovo estetismo in accordo coi tempi, che viene ad aggiungersi ai tanti già defunti: quello del «brutto», dello «sporco» e del «cattivo».

Certo, cambiamenti ce ne sono stati tanti nella società italiana di questi anni: me ne sono accorto una volta di piú vedendo recentemente *Io sono un autarchico* di Nanni Moretti al Filmstudio, anche perché, arrivato per primo o quasi, ho avuto agio di osservare gli spettatori uno per uno via via che entravano. Chi erano questi spettatori? Erano tutti giovani della piccola e media borghesia studentesca, intellettuale e paraintellettuale romana, il pubblico cioè solito del Filmstudio. Del resto, la loro origine sociale e culturale costituiva il messaggio inviato ai quattro venti dai loro vestiti, tutti senza eccezione del genere lanciato negli anni Sessanta dalla moda beat o hippy. Questi vestiti oggi li portano tutti; ma si vorrebbe aggiungere: tutti salvo coloro che non li portano.

Cosa voglio dire con questo? Voglio dire che negli anni Sessanta c'è stata una rivoluzione che, pur essendo in partenza politica, è sfociata alla fine soprattutto nel costume, cioè nel linguaggio, nel comportamento e nell'abbigliamento. Questa rivoluzione è stata recepita soprattutto dalle nuove generazioni, e, tra le generazioni piú anziane, soltanto da coloro che speravano, in quegli anni, in un rinnovamento della società italiana. Ma un conto è sperare in un rinnovamento e un conto è "essere,, questo rinnovamento. La prima maniera è consapevole; la seconda, abbastanza spesso, inconsapevole. I giovani, dopo il '68, fino a che punto sono consapevoli di "costituire,, il rinnovamento della società italiana? La risposta ci è venuta proprio dal pubblico del Filmstudio, durante la proiezione del film di Moretti, pubblico tutto quanto costituito, appunto, da giovani. Il film racconta le avventure e le disavventure private e pubbliche di un gruppo di teatranti, impegnati nella messinscena di uno spettacolo «off», in una delle tante cantine romane. Le idee teatrali del gruppo oscillano, come è giusto, tra Artaud, il Living Theatre, l'happening, il teatro gestuale e cosí via. Queste idee trovano espressione in un certo linguaggio, in un certo modo di vestirsi, in un certo comportamento che, come ci siamo subito accorti, accomunavano quella sera gli attori sullo schermo agli spettatori nella platea. Cosí avevamo, in qualche modo, tre spettacoli in uno: quello teatrale che costituiva l'argomento del film, il film, l'accoglienza che il pubblico faceva al film. Perché dico che erano tre spettacoli in uno? Perché il regista non prende sul serio lo spettacolo teatrale che è l'argomento del suo film ma se ne serve per mettere in caricatura una certa mentalità;

dal canto suo il pubblico si riconosce nei personaggi del film e mostra di apprezzare la caricatura. Quanto a dire che gli spettatori quella sera si divertivano a veder messi in caricatura se stessi, cioè la controcultura di cui facevano parte. Ora cosa si può dedurre da questa partecipazione ad una comicità che riguarda attori e spettatori in egual modo? Si può dedurre, pensiamo, che il comico una volta indicava il passaggio da un'età storica a un'altra. Adesso, invece, tutto va piú in fretta e ciò che era reale e dunque sacro soltanto alcuni anni or sono, oggi è irreale cioè dissacrato. Il film di Moretti è un buon film comico perché è un film che rivela la consapevolezza critica del regista nei confronti della società giovanile che si è rivelata negli anni sessanta.

Il comico si annida nelle cerniere della storia come una ruggine corrosiva. Esso nasce infatti da cambiamenti radicali nella scala dei valori, per cui, come ho detto, ciò che era reale ieri, diventa irreale oggi. Il comico rispetta il reale; e attacca invece l'irreale e appunto come una ruggine lo corrode fino a non lasciarne piú nulla. Ma il comico si manifesta in arte a cose fatte, com'è giusto del resto: le muse erano figlie della memoria. I tre capolavori comici che segnano il passaggio dall'alienazione medievale al realismo borghese, il «Don Chisciotte», l'«Orlando Furioso» e «Gargantua», sopravvengono, appunto, quando questo passaggio è già avvenuto da un pezzo. Chi invece vive il passaggio dal reale all'irreale è probabile che non lo senta come qualcosa di comico ma di penoso. Nel cinema italiano i veri film comici sono, infatti, molto rari e molti dei film che si propongono di essere comici sono soltanto penosi. Naturalmente, bisogna distinguere tra film d'autore e film commerciali, cioè tra i film dalle metafore piú ricche e i film dalle metafore piú povere. Ma non farei coincidere la distinzione tra film d'autore e film commerciali con l'altra distinzione tra "cultura,, e "sottocultura,,: un film commerciale può appartenere alla cultura, perché sottocultura non è commercio bensí provincialità. I film commerciali tendono a rappresentare un'Italia che non c'è mai stata e non ci sarà, mentre i film d'autore riescono, attraverso le metafore dell'autore, a rappresentare in qualche modo l'Italia che c'è. E vorrei dire che tanto piú ci riescono quanto meno si pongono questo problema. Non bisogna mai fare troppo conto delle intenzioni dichiarate dagli autori, conviene piuttosto guardare a quello che realmente gli autori dicono: spesso è proprio al di là delle intenzioni che si conseguono i risultati migliori. *L'ultima donna* è probabilmente uno dei film piú sentiti e piú belli di Marco Ferreri; ma lo è in qualche modo al di là delle intenzioni del regista cioè piú per quello che Ferreri ha detto realmente che per quello che si è proposto di dire. Ferreri ha voluto

fare una specie di apologo sulla coppia nel mondo moderno. In realtà gli è venuto fuori un film sulla riduzione della vita al fatto sessuale, che un tempo era propria di gruppi ristretti meno depressi, come per esempio la bohême, e che oggi, con la cosí detta permissività, è diventata un fenomeno di massa. I protagonisti del film sono emblematici non già della lotta a coltello tra il maschio e la femmina dentro la famiglia bensí dell'assunzione del sesso a valore fondamentale dell'esistenza. L'odio che alla fine li travolge non è qualcosa di nuovo, magari collegato col femminismo; da sempre è stato un fatale effetto dell'ossessione sessuale.

Il sesso, in tanto cinema italiano,è il solito sesso da Boccaccio in su: sembra un fatto di tradizione. La rivoluzione freudiana non ha infatti inciso che minimamente nel cinema italiano, che sembra conoscere Marx ma ignora Freud. Nel cinema italiano la problematica sociale ispirata al marxismo in qualche modo è penetrata, anche se con molte limitazioni: forse un motivo c'è, e riguarda il tipo particolare di "cultura,, che è diffusa in Italia, cioè la religione cattolica. Non è vero infatti che la religione e il marxismo siano cosí diversi. Essi si somigliano invece almeno in un punto: il marxismo non si limita ad essere una teoria economica qualsiasi come, per esempio, il liberismo, ma è anche una visione del mondo, una morale, insomma una fede in quanto come la religione e forse ancor piú della religione chiede agli uomini di andare contro il piú radicato dei loro istinti di conservazione. Il cinema è "cultura,,, intrattiene con la cultura rapporti strani e profondi; invece la società italiana non è colta. Il difficile rapporto tra cinema e società italiana nasce qui, per cui è sempre difficile generalizzare, parlare di marxismo o di psicoanalisi che certamente hanno influito sulla cultura e che hanno stabilito dei rapporti con il cinema in quanto cultura, ma che molto meno hanno influito sulla società italiana che è estranea alla cultura. Del resto, i discorsi generali, quando si parla del cinema, mi mettono a disagio: un conto è avere davanti un singolo film (e sono molti anni che scrivo ogni settimana di un film, ma è una specie di critica orale che non mi crea particolari problemi) e un conto è parlare del cinema in astratto. L'incontro con il singolo film mi interessa perché mi alletta attraverso la foresta di analogie e di metafore di cui ogni film è composto. Il cinema è infatti un esercizio ricco di metafore, dice una cosa e ne significa tante altre. Non direi che la critica cinematografica si comporti ancora in questo modo: molta critica italiana è chiusa nel bozzolo del linguaggio tecnicistico. Meglio questo, però, che il linguaggio da conversazione piccolo borghese.

CINEMA CRITICO O COMUNICAZIONE DI MASSA?

Sergio Frosali

In uno scritto del 1941, *Arte nuova e cultura di massa*[1], Horckheimer liquidava decenni di polemiche sulla natura del film, aprendo un dibattito ben altrimenti fruttuoso. Erano gli anni nei quali ancora si discuteva l'artisticità del cinema, quando chi era per il sí doveva, sforzando la realtà, ricondurre l'opera sotto la paternità di un unico autore, e chi era per il no si illudeva di trovare argomenti alla propria tesi nell'eterogeneità degli apporti che compongono ogni film. Horckheimer segnalava l'assurdità di difendere il cinema «dall'accusa di non essere arte a causa del suo modo di produzione collettiva»[2]. C'era piuttosto da osservare come «...la discrepanza fra arte e cinema, che continua a sussistere nonostante la possibilità di sviluppo della cinematografia, risulti non tanto dal fenomeno superficiale della quantità di persone occupate a Hollywood, quanto piuttosto dai rapporti economici. La necessità di realizzare alla svelta il cospicuo capitale investito in ogni pellicola impedisce di seguire la logica inerente a ogni opera d'arte, la sua necessità autonoma. Ciò che oggi si chiama divertimento popolare, in realtà è frutto di un bisogno suscitato artificialmente e manipolato dall'industria culturale e di conseguenza depravato»[3].

[1] Max Horckheimer, «Teoria critica», vol. 2°, pagg. 303-323.
[2] Ivi, pag. 321.
[3] Ivi, pag. 321.

Ecco il nodo sul quale da allora si sarebbe dibattuto. Horckheimer rilevava nel cinema, in quanto dipendente da centri economici appositamente strutturati, una sorta di peccato originale dal quale gli sarebbe stato problematico emendarsi. Non che in tempi precedenti, secondo il teorico di Francoforte, i rapporti dell'opera d'arte con il pubblico fossero ideali, cioè esenti dai vizi del condizionamento e dalle distorsioni del potere anche economico. «Sotto Elisabetta I e ancora nel secolo XIX le persone colte erano i portavoce dell'individuo»[4]. Le élites intellettuali, coincidendo con le élites del censo, si assicuravano la direzione delle masse attraverso il produrre cultura. Arte e cultura restavano strumenti individualistici che si assumevano la rappresentanza, e quindi la manipolazione, del pubblico. Ma in tale situazione esisteva almeno un elemento positivo: poiché gli interessi dell'individualismo colto di allora «non coincidevano appieno con quelli della borghesia che si stava affermando, le opere d'arte contenevano sempre anche un elemento critico»[5]. Insomma, diremmo noi, il teatro elisabettiano e il romanzo di Balzac, per quanto espressioni rispettivamente di una società cortigiana e di una società capitalistica borghese, due società che di quelle opere decretavano il successo riconoscendovisi, superavano di gran lunga l'ambiente da cui uscivano, grazie a prospettive di valori che, benché individualistiche, aprivano la strada a un progresso rispetto ai valori (o disvalori) strettamente cortigiani e borghesi. L'individuo colto dell'epoca, col suo patrimonio privato di idee e sentimenti, anticipava nella cultura e nell'arte un'idea ancora inattuata dell'uomo e criticava un'immagine della società esistente: da qui la funzionalità e la positività critica dell'arte e della cultura nel periodo di massimo sviluppo dell'individualismo colto.
Invece oggi - osservava Horckheimer - «la rappresentanza e la direzione delle masse sono passate dalle persone colte a potenze piú coscienti dei propri fini... Le antitesi fra individuo e società, esistenza privata e sociale, sulle quali si fondava la serietà del gioco artistico, sono storicamente superate. Il cosiddetto divertimento, che ha assunto l'eredità dell'arte, non è altro che un mezzo di rinvigorimento, come il nuoto e il calcio. La popolarità non ha piú nulla a che vedere con il contenuto e con la verità delle produzioni artistiche. Nei paesi democratici a decidere in proposito non sono piú le persone colte, ma, in ultima istanza, l'industria del divertimento. La popolarità consiste nella concordanza senza riserve degli uomini con tutto ciò che l'industria del divertimento giudica loro gradito. Nei paesi totalitari sulla popolarità decidono gli spe-

[4] Ivi, pagg. 321-322.
[5] Ivi, pag. 322.

cialisti della propaganda diretta e indiretta, che per sua natura è indifferente alla verità... Domanda e offerta non sono piú dettate dal bisogno sociale ma dalla ragion di stato»[6].
Ciò che si presenta come divertente, armonioso, ben fatto, che in qualche modo intrattiene deliberati rapporti di seduzione con il pubblico e per confortarlo gli prospetta l'illusione di una facile intesa sia fra individui che fra classi sociali, esorcizzando per esempio tanto la lotta di classe quanto la morte quale dato esistenziale, non potrebbe dunque che suonare falsificante rispetto alla condizione cui soggiace l'uomo moderno, non farebbe che rafforzare la sua inconsapevolezza di essere manipolato, adoperato, sfruttato, incatenato. Solo «le autentiche opere d'arte degli ultimi tempi - suggerisce Horckheimer - rinunziano all'illusione di una reale comunanza fra gli uomini; sono monumenti di una vita solitaria e disperata, che non trova un ponte che conduce all'altro, o anche solo alla propria coscienza. Certo, esse sono monumenti, non semplici sintomi. La disperazione si può scoprire anche fuori della sfera dell'arte pura, nel cosiddetto divertimento e nel mondo dei "beni culturali,,; ma appunto solo dall'esterno, mediante la teoria psicologica e sociologica. L'opera d'arte è la sola oggettivazione adeguata dello stato di abbandono e disperazione dell'individuo»[7].
La denuncia dei cosiddetti mezzi di comunicazione di massa, e fra di essi del cinema, toccava in Horckheimer una formulazione particolarmente severa, già allora, si direbbe oggi, apocalittica: «L'Europa ha raggiunto uno stadio in cui tutti i mezzi di comunicazione altamente sviluppati servono a rafforzare sempre piú le barriere "che dividono gli esseri umani,, (Dewey). In questo la radio e il cinema non sono da meno degli aeroplani e dei cannoni. Gli uomini come sono oggi si capiscono l'un l'altro anche troppo bene. Se un giorno cominciassero a non capirsi piú, se le forme della loro comunicazione diventassero loro sospette e ciò che è naturale apparisse loro innaturale, l'orribile dinamica finirebbe almeno col fermarsi. Ciò che nelle piú recenti opere d'arte è ancora comunicazione, non fa che denunziare le forme dominanti di comunicazione come mezzi di distruzione e l'armonia come immagine fallace della disgregazione»[8].

Certo, gli anni in cui Horckheimer scriveva tali parole erano quelli della maggior disperazione per l'Europa. Il filosofo aveva davanti a sé lo spettacolo della cinematografia nazista, veicolo di mistificazione sotto l'apparenza domestica del ricorso ai valori familiari: i

[6] Ivi, pag. 322.
[7] Ivi, pag. 322.
[8] Ivi, pag. 312.

bei fanciulli biondi con le lentiggini, le spighe al vento, il "tranquillo,, folklore nordico, le sfilate militari cosí ordinate e ritmate cosí "rassicuranti,,[9]. Ma doveva anche aver osservato con sgomento gli "innocui,, disegni animati di Disney eccitare in Germania le risate apparentemente bonarie dei futuri boia d'Europa, se addossava non solo al cinema propagandistico di Leni Riefenstahl ma anche all'inventore di Topolino una complicità nella falsificazione dominante, quando scriveva: «La generazione che ha permesso a Hitler di prendere il potere trova il suo divertimento adeguato nelle convulsioni che l'allegro cartone animato genera nei suoi eroi indifesi, e non in Picasso, il quale non offre nessuna distrazione, nessun divertimento di qualsiasi genere. Nature ostili all'uomo, maligne, che segretamente si conoscono come tali, preferiscono sentirsi apostrofare come pure anime infantili che applaudono con innocente soddisfazione quando Paperino viene pestato»[10].

Sottoponiamo pure queste affermazioni alla tara della contingenza storica in cui furono formulate. C'è però da chiedersi quale parte contengano, sia pure variabile, di verità costante. Che cosa è cambiato oggi? Horckheimer potrebbe riconoscere nel cinema l'esistenza di fermenti che tendono a sottrarlo alla dittatura del capitalismo piú pesante; ravviserebbe con piacere la diffusa sollecitazione alla nascita di un cinema "alternativo,,; come fondatore della teoria critica si compiacerebbe che non a caso la battaglia si conduca in nome di un auspicato "cinema critico,,. Infatti le élites che si battono sul terreno del cinema si rifanno, piú o meno consapevolmente, agli enunziati della scuola di Francoforte. Il '68, popolarizzando Marcuse, facendo rileggere Adorno, rilanciando Wilhelm Reich, ha volgarizzato posizioni storicamente e teoricamente in qualche modo affini a quella di Horckheimer. Negli ultimi anni si è anche assistito a una rilettura di Walter Benjamin, il quale oppone all'arte di massa, caratterizzata dalla fruizione assoggettata e tendenzialmente inconscia, il teatro epico brechtiano che toglie di mezzo «la catarsi aristotelica, la scarica degli affetti tramite la partecipazione al commovente destino dell'eroe»[11]. Scriveva Benjamin: «L'interesse rilassato del pubblico [davanti a Brecht] ha la sua peculiarità in questo, che non vi si fa quasi ap-

[9] Nel film *Swastika* di Philippe De Mora si ha una ricostruzione ammirevole del terrorismo psicologico nazista, attraverso il montaggio di frammenti della cinematografia di propaganda hitleriana. Sono immagini "ariane,,, "sane,,, "gioiose,,, come si conveniva al ricatto razziale, basato da una parte sulla repressione violenta, dall'altra sul consenso estorto attraverso i mass-media. Qualche osservatore ha giudicato "filonazista,, il film di De Mora, come se del nazismo si dovessero sempre vedere, con pesante didascalismo, i carri armati oltre ad ascoltare i corni pastorali.

[10] Horckheimer, op. cit. pag. 130.

[11] Walter Benjamin, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», pag. 130.

pello alla facoltà di immedesimazione dello spettatore. Per il teatro epico l'arte sta appunto nel suscitare, al posto dell'immaginazine, lo stupore. Per dirla con una formula: invece che l'immedesimazione nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove. Il teatro epico, ritiene Brecht, non deve tanto sviluppare azioni, quanto rappresentare situazioni. Rappresentazione non significa però restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni»[12].

E il cinema? Come medium tipicamente nato per la riproducibilità tecnica, Benjamin vi ravvisa il rischio di una fagocitazione dell'uomo nel mezzo, o meglio negli strumenti seduttivi che esso ha perfezionato, fino all'abbassamento della vigilanza attiva da parte dello spettatore. Calzavara e Celli, tenendo presente la lezione benjaminiana, cosí descrivono la condizione del pubblico: «Lo spettatore preso in questo meccanismo sta sempre un passo avanti rispetto allo spettacolo... la sua attenzione non è concentrata sul contenuto dell'inquadratura, della sequenza, della scena (o della frase), ma su ciò che verrà dopo, intessendo in tal modo rapporti di continuità che l'opera non ha ancora rivelato. In questo senso il segno (l'elemento visivo, sonoro o verbale, alla base dello spettacolo) rimane sempre indietro alla trama che vive prepotentemente nella mente dello spettatore»[13].
I mezzi per difendersi da tale suggestione? Pochi, dato che «in realtà - continuano Calzavara e Celli - le possibilità di vigilanza critica sono assai relative e non sono da sopravvalutare nel caso di uno spettatore molto scaltrito»[14]. Cosa facile a verificarsi nelle sedute per soli critici quando si proietta qualcosa di ben congegnato con piccole gags al posto giusto, niente di piú e di meglio: ebbene, basterà voltarsi per cogliere nell'impunità del buio bocche semiaperte, occhi soddisfatti, insomma l'allentamento della sorveglianza e un adagiamento nello spettacolo secondo tempi e modalità chiaramente programmate dai confezionatori. Del resto ha osservato Cohen-Séat come il grado di sprofondamento semiipnotico nell'ascolto di un film non differisca molto nell'uditore qualificato, magari professionista, da quello sprovveduto: la critica, sfidata e battuta nel farsi dello spettacolo, riemerge a posteriori solo come sforzo faticoso per riaffiorare dall'universo della fascinazione, come momento volontaristico di libertà che si ribella alla non libertà appena subita[15].

[12] Ivi, pag. 130.
[13] Calzavara e Celli, «Il lavoro di spettatore», pag. 51.
[14] Ivi, pag. 50.
[15] Lavorando alcuni anni fa per intere giornate, insieme a colleghi degni della massima stima, attorno a problemi sindacali focalizzati sul cinema "critico,,, ci ritrovavamo a sera tal-

Forse è anche, nello spettatore evoluto e impegnato, la coscienza della sua vulnerabilità di fronte alla possessività del cinema, il sentimento poco confessabile del suo coinvolgimento potenziale, a reclutare tante persone nella battaglia per il cinema critico. Uomini che devono esorcizzare in sé l'oscuro peccato di dipendenza che, appena abbassino l'argine difensivo, invade nell'oscurità delle sale le loro coscienze tuttavia ben attrezzate nella luce meridiana della lotta ideologica, sono assai attivi per un ascolto meno dipendente. Si tratta di afferrare il meccanismo segreto dell'opera massificata, suggestivo-viscerale, e di ritorcerlo su di essa attraverso la fruizione non alienata. Ed anche parallelamente di battersi per l'estensione numerica del pubblico non assoggettato. Infine è importante modificare le strutture economico-produttive affinché la fabbrica dei film sia sottratta il piú possibile all'abuso della tecnologia narcotica, veicolo di distoglimento dall'esame di realtà. È divenuta quasi normativa nei ceti dell'organizzazione culturale la contrapposizione tra opera massificata e opera indipendente, e in seno al cinema di consumo la distinzione fra ascolto critico, ossia che cerca di tener conto delle inquinate modalità di confezione, e ascolto passivo che assoggetta lo spettatore, colonizzandolo alla sottocultura dei mass-media e attraverso di essa al Potere (nella sua forma classica, o in quella nuova teorizzata da Pasolini e poi da Parise).

A questo punto, tuttavia, non si può esimersi da qualche cautela. Già si nota, in primo luogo, come nella battaglia emergano spesso fra gli addetti ai lavori criteri sbrigativi e riduttivi. L'estremizzazione del conflitto produce un arbitrario irrigidimento dello spartiacque che divide il buono dal cattivo. Di qua, per esempio, si rischia di veder sempre posto il cinema povero con i suoi valori di rinunzia, talora solo involontaria, alle modalità fascinatrici di una tecnica dispendiosa; di là il cinema danaroso, accusato magari per la sua sola ricchezza. Da questa parte il cinema antispettacolo, benché talvolta scarsamente espressivo anzi velleitario; dall'altra il cinema che sia anche spettacolo, peccaminoso perché si propone al pubblico in una dimensione tecnicamente ineccepibile, quindi potenzialmente coinvolgente. Dalla buona parte i cineasti poveri, dalla cattiva i ricchi.

mente stanchi che uno di loro proponeva spesso, dopo il pasto amicale in trattoria, la visione di «un buon film evasivo». Non c'era incoerenza né superficialità nell'amico, con il quale mi scuso per la citazione sia pure anonima: solo una conferma per assurdo della difficoltà di lottare contro la manipolazione, anche in noi stessi.
Ho sempre considerato questo episodio la dimostrazione di un'ambiguità incolpevole: esso apre la via, chi voglia tenere conto, a considerare i critici, anche i piú impegnati, come spettatori al pari degli altri, e solo in seconda istanza, un'istanza non tanto "naturale,, quanto professionale, come spettatori di tipo "superiore,,.

A questo tipo di valutazione è di solito particolarmente sensibile l'area della cultura cattolica, che vi trasferisce un moralismo primario basato sull'equazione povertà eguale valore e ricchezza eguale disvalore. Ma accenna a farvi eco la componente marxista che vi traspone la parallela dicotomia capitale-lavoro. Idee e valori legittimi rischiano di travasarsi nella valutazione critica attraverso la scorciatoria del trasferimento diretto, non mediato nella sede dell'esame testuale. Si rischia di veder giudicata l'opera, opponendole un no precostituito oppure opponendole un sí affrettato, con l'occhio allo schieramento in cui abbia finito, talora solo casualmente, per venir classificata. Si trascura di restituire il film a se stesso e di leggere solo entro il contesto della qualità audiovisiva le sue antinomie liberazione-alienazione, distanziamento-seduzione, stimolazione-narcosi. Opere uscite da un'industria come quella cinematografica non possono certo venir considerate anonimi manoscritti in bottiglia provenienti non si sa da dove, eppure, anche conoscendone la provenienza, l'interesse essenziale resta quello per i messaggi che vi sono impressi.
Inoltre, rispetto ai tempi in cui Horckheimer e Benjamin scrivevano le parole che ci siamo andati rileggendo, la situazione produttiva è cambiata. Non esistono piú da una parte Hollywood, la pura fabbrica del divertimento, dall'altra Picasso e Brecht come stimoli alla comprensione attraverso l'estraniamento. Se verso la fine degli anni trenta Scott Fitzgerald poteva ne «Gli ultimi fuochi» apportare la sua prova testimoniale alla nozione del cinema americano come industria spersonalizzante, gestita direttamente dal capitale, che di fatto anche ne firmava i prodotti singoli, oggi il capitale cinematografico fornisce spesso deleghe piú ampie. Quindi, che un film parta miliardario non basta di per sé a certificarne la soggezione, come non è sufficiente il pauperismo a garantirci la nobiltà di un'opera. La crisi del cinema, se da una parte ha condotto a uno sfruttamento piratesco dei generi, dall'altra parte ha legittimato la presenza di autori miliardari, come per fare solo due nomi Visconti e Kubrick, in piena zona "critica,,. È divenuta una contraddizione non infrequente che opere fra le piú significative, anche nel promuovere il distanziamento dello spettatore dalla facile fiducia nei messaggi provenienti dall'alto, arrivino con l'avallo (o comunque grazie al denaro) dei centri capitalistici. Si tratta di una contraddizione che meriterebbe di venir analizzata con strumenti piú specifici di quelli che qui potremmo impiegare; ma certo, in attesa di venir adeguatamente interpretata, essa deve essere assunta come una condizione non poi tanto difficile, anzi computabile in un calcolo consistente delle probabilità.
Intanto il diffondersi della coscienza critica, per via diretta e indiretta, di vocazione o di riporto, in seno agli autori, e persino, se

non altro come velleità, fra quelli piú compromessi nel cinema di consumo, ha complicato il panorama commerciale, che si presenta sempre piú carico di «messaggi», almeno sul biglietto da visita. Ormai non c'è regista che, dopo aver messo mano al prodotto, non lo accompagni con dichiarazioni destinate ad attestarne le finalità ideologiche e i contenuti critici; per cui sarebbe tempo di abolire le conferenze stampa, visto l'abuso mistificante che vi si consuma, per tornare a un'operazione ormai desueta: vedere i film con gli occhi tenuti insolitamente aperti e cercare solo nel contesto la giustificazione, o meno, di quella singola opera.
Certo, le idee di Benjamin e Horckheimer additano la strada di un decondizionamento assoluto, di cui non si può fare a meno come progetto. Ma, dato che si opera anche nelle contraddizioni del presente, cioè dentro una storicità complessa, esse non appaiono attuabili integralmente, come si vorrebbe, in tempi relativamente brevi e nel contesto quotidiano. Intanto un'arte totalmente critica sembra presupporre come corollario inevitabile, e forse come tappa precedente, l'esistenza di un pubblico già liberato. Ne siamo invece lontani, e non solo se consideriamo statisticamente l'orientamento degli spettatori, ma anche, a voler essere franchi, se guardiamo dentro le file di noi stessi che come minoranza ci consideriamo, non senza presunzione, già liberati e acquisiti alla sfera critica. Nell'attesa che l'obbiettivo sia raggiunto, la presente condizione mista della società deve venir indagata obbiettivamente, per vedere se non sia troppo rischioso puntare già tutto sulla sola radicale evoluzione futura, senza una contemporanea alternativa per i tempi piú brevi. Se è vero che un cambiamento politico anche estremo modifica a fondo la gente solo su tempi lunghissimi, per la vischiosità del costume e l'inerzia della continuità familiare, bisogna prepararsi a non considerare i mass-media come già definitivamente superati, o presto superabili, dalla comunicazione «critica», e invece apprestare un'ermeneutica capace di separare il meglio dal peggio in seno alla stessa comunicazione di massa.

E qui non possiamo evitare l'ovvia e perennemente sottolineata duplice natura del cinema, cioè la sua dicotomia fra "opera d'arte,, e "strumento di comunicazione,,. Dicotomia significa che il cinema è alternativamente, a volta contemporaneamente, l'una e l'altra cosa. Si tratta di destinazioni opposte, quasi incompatibili? La sovrapposizione di tali destinazioni è un'anomalia da accogliersi come eccezionale? Il cinema trae la sua nobiltà solo dal fatto di essere, o meglio di poter essere, un'opera d'arte? Oppure è giusto che se ne lasci in secondo piano l'esteticità, reale o potenziale, per occuparci dell'enorme destino sociale che gli è riservato appunto come grande mezzo di comunicazione? O infine i due di-

scorsi potranno andare di pari passo e il cinema verrà cosí aspettato sulla soglia di un duplice controllo che ne attesti il doppio valore simultaneo, artistico e comunicativo?
Ci si addentrerebbe in un nodo inestricabile se non si cercasse di uscirne richiamando alcuni punti fermi. In primo luogo, che nel pensiero moderno la contrapposizione fra arte e non arte su cui poggiava per esempio il pensiero crociano ha perduto credito a vantaggio di una sfumata gradualità fra i due poli[16]. Secondo la nozione di "esteticità diffusa,, che molti estetologi moderni hanno desunto dal libro fondamentale di John Dewey, «L'arte come esperienza», la qualità estetica accompagna piú o meno tutti gli oggetti, anche d'uso, che abbiano una forma, mentre soltanto qualche oggetto privilegiato e, per dirla con Husserl, fortemente "intenzionato,,, si fregerà di un'esteticità prevalente, perentoria ed esemplare. Per chi segua Dewey quando ravvisa, e motiva, l'esteticità in un aereo o in un paesaggio, e non soltanto in Shakespeare, non fa imbarazzo parlare di crescenti livelli di esteticità, per esempio lungo una linea crescente che salga dall'uovo fino a Paul Klee.
Nel nostro campo quantità diverse di arte, lungo un pendio ascendente piú o meno ripido, potrebbero caratterizzare le riprese di un cinereporter al giro d'Italia su su fino al migliore Ingmar Bergman. Resta solo l'imbarazzo di stabilire a quale altezza porre la soglia convenzionale al di sopra della quale si parlerebbe di «arte» e al di sotto la si escluderebbe. Ma perché, a questo punto, il piacere di scegliersi una soglia personale? Al critico il gusto di vivere da Brecht in su; all'utente di musica pop quello di partire dai Beatles; e perché poi negare a chi contempla il tramonto dal Pincio il diritto di ammirare artisticamente il sole simile a un uovo affrittellato su Monte Mario?
Fuori di paradosso: è impossibile accordarsi sull'entità e sul livello a cui situare la discriminante, dal momento che sensazioni di tipo estetico impregnano anche il piú basso gradino della scala culturale, comunque provvisto di una sua dignità vitale e, perché no, sociale. Né si vede perché dovremmo poco eticamente disprezza-

[16] Bisogna stare attenti a parlare di estetica, per non essere additati alla pubblica riprovazione. Molti hanno letto Croce a scuola e si sono fermati lí, giustamente insoddisfatti, ma ingiustamente credendo che l'estetologia non fosse andata oltre. Invece esistevano Dewey, Ogden e Richards, Ingarden, Ayer, ecc. Tutti autori radicati in una concezione contemporanea di quel che, in mancanza di termini piú definiti, si è ancora costretti a chiamare arte. Oggi la caduta di interesse per l'estetologia rischia di corrispondere a una vera e propria indifferenza per i problemi di espressione, a beneficio del contenuto grezzo, con la ben nota conseguenza di non riconoscere piú nemmeno i contenuti, leggibili soltanto nella canalizzazione linguistica-estetologica. È un problema non indifferente oggi in Italia il discredito aprioristico in cui sono caduti questi studi. Sarebbe invece auspicabile una ripresa di interessi estetologici "funzionali,,, cioè ausiliari alla decrittazione, o decodificazione, o ermeneutica, del messaggio cinematografico.

re chi vive ingenuamente il proprio livello di cosiddetta sottocultura in attesa di accedere, se sarà fortunato (dipende dal censo e dall'ascensione sociale), a livelli superiori di cultura. Colui che apprezza Picasso si tenga la sua fortuna, vuol dire che è istruito e forse abbiente, ma perché intanto togliere il paesaggio con i cipressi e i buoi a chi probabilmente vi annette, per colpa di una carenza culturale che non può essergli imputata, un piacere estetico probabilmente non inferiore, comunque perfettamente legittimo dal suo punto di vista?
Se per il momento ci trasferiamo in questa prospettiva fenomenologica, avendo sottoposto ad *epochè* la quasi totalità dei piú perentori giudizi di valore ricorrenti in campo artistico, ci accorgiamo di essere entrati nell'unica posizione che sia rispettosa dei vari livelli sociali e di cultura nei quali notevole parte della gente è condannata dalla disuguaglianza. Nel contempo i dilemmi prima enunziati si sdrammatizzano. Non abbiamo piú, crocianamente, arte contro non arte, non abbiamo comunicazione contro non comunicazione, e neppure arte contro comunicazione, ma soltanto livelli crescenti, dallo zero al massimo, sia di arte che di comunicazione, e di arte e comunicazione variamente coniugate. Le combinazioni sono infinite, diversissisimi i gradini qualitativi e quantitativi. Accordarsi sulla soglia minima ammessa appare quasi superfluo, e comunque resta un gesto convenzionale come la scelta del sistema metrico decimale, difficile come la quadratura del circolo.

Ma allora - si dirà - che ne è dei discorsi di Horckheimer e Benjamin a proposito dell'arte critica come inseparabile dal nostro tempo? Perché scaldarci per una nozione di tale intransigenza se poi ci si cala in un relativismo che pare annullare le differenze e fa guardare con rispetto persino alla cosiddetta sottocultura? La domanda è pertinente, tuttavia bisogna ricordare che la scuola di Francoforte, propugnando una direzione validissima in prospettiva, ha inteso additare mete massime all'arte piú qualificata. Non a caso Horckheimer parla, nel titolo del suo saggio, di "arte nuova,,, mentre Benjamin non nasconde che sta occupandosi di un'arte specificamente "d'avanguardia,,. Essi postulano sviluppi che si ha qualche difficoltà a immaginare subito vastamente popolarizzati. Benjamin infatti confessa la propria delusione nel constatare come al suo tempo l'arte di avanguardia abbia reclutato i propri uditori unicamente in seno alla borghesia: «Dopo la guerra gli intellettuali di sinistra, gli artisti rivoluzionari hanno dato il tono alla vita culturale, hanno ottenuto il riconoscimento di vasta parte del pubblico. Ora è risultato assolutamente evidente che a questo riconoscimento pubblico non è corrisposta una piú pro-

fonda influenza sociale. Ciò dimostra che, come dice Berl, "un artista può anche aver rivoluzionato l'arte, ma non per questo è piú rivoluzionario di un Poiret, che ha rivoluzionato la moda,,. In tutte le arti - continua Benjamin - i prodotti piú avanzati e audaci dell'avanguardia hanno avuto come pubblico solo l'alta borghesia, in Francia come in Germania. Questo fatto rappresenta di per se stesso un sintomo dell'incertezza politica dei gruppi che stavano dietro a queste manifestazioni (senza però implicare - certamente - un giudizio negativo sul loro valore)»[17].
Da parte nostra possiamo domandarci se Benjamin, ammettendo il fallimento delle avanguardie post-belliche nel confronto con il pubblico piú vasto, non lo attribuisca a una causa secondaria («l'incertezza politica dei gruppi») piuttosto che alla vera causa principale, la difficoltà linguistica e stilistica delle nuove opere, la loro rottura con la passata tradizione formale. Perché l'alta borghesia è apparsa privilegiata nella ricezione senza ritardo? Perché evidentemente attraverso l'istruzione e la preparazione specifica sul piano estetico-linguistico aveva superato difficoltà che non potevano essere affrontate dalla classe lavoratrice, la quale avrebbe pur dovuto essere in teoria la destinataria naturale di quelle opere, e dei loro contenuti, in quanto prediletta da quegli artisti di sinistra. C'è anche da chiedersi se la negazione opposta all'avanguardia dal pubblico non alto-borghese, negazione lamentata da Benjamin per il primo dopoguerra, non sia destinata a riprodursi davanti a ogni arte d'avanguardia, nel secondo dopoguerra e poi via via negli anni futuri, per la difficoltà sempre rinascente di assimilare un discorso artistico allusivo, crittico, formalmente provocatorio, perennemente rinnovantesi, in polemica con la tradizone del decennio prima e magari del giorno prima. Se, come è legittimo ritenere, l'uditorio piú largo farà fatica a sintonizzarsi con gli ultimi ardimenti, perché nel frattempo già ne saranno sopravvenuti di nuovi, ogni volta recepibili solo dagli addetti ai lavori e da quell'eterna élite borghese (o della piccola borghesia intellettualizzata) che dedica gran parte della propria attenzione e tempo ai fenomeni culturali anche come momento verticistico della moda e sede privilegiata della corsa all'aggiornamento esibizionistico, se cosí è, il grande pubblico preferirà sempre la produzione tradizionale, oppure al massimo quella che stabilizzerà le conquiste dell'avanguardia appena deposta, livellandole in un linguaggio piú comunicativo e divulgativo.
La battaglia per l'arte nuova, o di avanguardia, rischierà ogni volta di essere perduta in partenza, potendoci al massimo attendere che il successo consacri la fase seguente, quella della cosiddetta

[17] W. Benjamin, «Avanguardia e rivoluzione», pagg. 68-69.

post-avanguardia. A meno che non si ipotizzi come prossima - ma saremmo al limite dell'utopia - un'epoca dove la civiltà fosse talmente diffusa in tutta l'ecumene da aver abolito le classi sociali e le conseguenti diversificazioni anche culturali, con l'effetto di fornire a ogni uomo la medesima preparazione iniziale e di metterlo cosí in condizione di non essere inferiore ad alcun altro nel recepire immediatamente anche le novità estetico-culturali. In tal caso ciascuno diverrebbe su due piedi uno specialista capace di intendere Sutherland e Stockhausen.
Ma proprio ci tenta, oppure no, una simile prospettiva? A parte l'enorme posiitività della rilevanza sociale, saremmo di fronte a una dilatazione abnorme dello status culturale tipicamente borghese, ivi compresi non pochi vizi tipici della borghesia, fra i quali la corsa smodata all'aggiornamento come *status symbol* e pretesto esibizionistico. Sembra piú umano pensare che, anche in una ipotetica società perfetta, resterebbe pur sempre una distinzione fra chi specificamente si occupasse di problemi artistici e culturali a livello professionale, o di altissimo tempo libero, e chi invece, pur usufruendo di tutte le informazioni che gli servissero professionalmente e socialmente, continuasse a soddisfare il proprio piacere estetico frequentando quella fascia di prodotti che oggi definiamo "di consumo,,. Dopotutto conosciamo ottimi musicisti che sanno tutto di Berg e Dallapiccola ma in letteratura si sono fermati a Manzoni,come letterati d'avanguardia che amano Mozart ma trovano Mahler già troppo stridulo per loro. Insomma è difficile concepire un universo, fosse pure ideale, dove non si riproducesse una fortissima diseguaglianza fra zone piú avanzate ed arretrate di ricettività estetica specifica. E non si vede perché ci se ne debba preoccupare, perché ci si senta costretti a esercitare un eccesso di azione acculturante, a volte terroristica, sui ritardatari.

Opere di consumo... Cultura di massa... Sono parole che evocano, ai nove decimi delle persone che conosco, un inferno della sottocultura dal quale subito prendere le distanze, pena la perdita del ruolo di intellettuali. Fatto sta che si preferisce lasciare ufficialmente quest'inferno, tenendosene ben staccati, alla sociologia della comunicazione. La quale per la verità a volte scende anch'essa in campo con la puzza al naso, sottintendendo un certo disprezzo per utenti sconosciuti e soltanto quantificabili. Altrimenti un eccesso di comprensione e indulgenza rischierebbe di confondere con l'oggetto umano delle sue analisi l'intellettuale borghese che invece vuole analizzare senza confondersi[18].

[18] Della piccola borghesia scrive Hans Magnus Enszenberger in un articolo tradotto sul numero 45 de «L'espresso», anno 1976, pag. 107: «Oggi questa classe è un vespaio di uomi-

Ma poi chi sono gli utenti dei mass-media? Se ci limitiamo a quantificarli rischiano di restarci sconosciuti, forse bisogna guardarli in faccia. Si scopre allora che non si tratta affatto di esistenze inferiori, bensí di persone che ricevono messaggi culturali ed emozioni artistiche nella misura e nei modi permessi dalla loro cultura sintonizzata con le emittenti cui possono accedere senza sentirsene respinte. Il fatto che tali persone formino una maggioranza, oggi come oggi piuttosto refrattaria all'acculturazione da parte delle emittenti piú avanzate, quelle che parlano un linguaggio già in qualche modo specialistico (persino il cinema d'autore, o almeno notevole parte di esso), pone alla cultura problemi immediati di vasta rilevanza etica e politica. Nell'attesa che si realizzi, se e quando si realizzerà, il progetto maggiore dell'ascesa dell'intera umanità ai livelli superiori dell'informazione finora gestita dall'élite borghese, dunque fintanto che la casalinga e l'impiegato non tralasceranno una canzone di Massimo Ranieri per accorrere a una mostra di Rauschenberg, che cosa si può e *si deve* fare per arrivare a loro non come dovrebbero essere ma *come sono oggi*, non particolarmente informati né aggiornati, comunque non certo per loro colpa principale?

Su questo interrogativo si misura la crisi di molti *maîtres à penser*, non solo nel campo della teoria sociologica e della cultura critica ma anche della politica e persino della cultura di sinistra. La risposta data di solito all'interrogativo appare deludente. La critica cinematografica consiglia una "personale,, di Renoir o un ciclo integrale di Anghelopulos. Quella figurativa raccomanda la nuova Biennale. La cultura musicale propone una terapia a base di Schoenberg. I politici si limitano a trasmettere alla base, attraverso le strutture di partito, le indicazioni fornite dai loro esperti, che poi sarebbero gli stessi critici di prima, assunti come teorici della politicizzazione culturale ma rimasti attaccati anzitutto al loro specialismo specifico. Si vuole credere che questa sia la strada giusta senza accorgersi che si perpetua cosí una gerarchia che pone al vertice i valori stabiliti dalla cultura borghese. Possiamo davvero giudicare molto differente l'atteggiamento dei partiti di sinistra da quello di certe grandi concentrazioni industriali che, per "istruire,, i loro dipendenti, gestiscono piccoli o grandi circoli del cinema interni, reclutando dei presentatori fra la critica? In realtà, se appena ci si sta attenti, si coglie nella nostra società una complicità

ni d'avanguardia, e nessuno è piú di loro in continua fregola di far propria l'ultima moda. Nessuno è in grado di cambiare piú rapidamente le sue ideologie, i vestiti, i costumi e le abitudini di quanto lo sia il piccolo borghese. Egli è sempre al corrente». A pag. 101 Vittorio Saltini commenta: «La classe operaia, nella sua sorda forza d'urto, è una massa di manovra di questi intellettuali piccolo-borghesi che, con l'aiuto di essa, cercano di avvicinarsi, loro, a un potere».

borghese che si stende orizzontalmente, in modo continuativo e omogeneo, sopra le spaccature verticali tra le varie concezioni sociali e politiche. Il *Potemkin*, con la famosa scalinata di Odessa, simbolo involontario e incolpevole di tale neocolonialismo culturale, ha viaggiato in ogni parte della penisola, è stato presentato a spettarori volenti o nolenti, spesso piovendo dall'alto con il suo stile straordinario: momento rivoluzionario eccezionale, subito assunto nel pantheon borghese e dalla borghesia rilanciato al proletariato con funzioni di vago terrorismo culturale[19].
Di fatto, la complicità del sentire borghese, piccolo o altoborghese che sia, quindi dell'appartenere alla cultura come élite, in definitiva a una corporazione che "parla latino,,, collega di fatto conservatori e rivoluzionari, sopra le teste degli utenti, in una vera e propria collusione di classe. Esistono un linguaggio e uno stile di casta che non hanno bisogno di fare i conti con l'appartenenza politica. È press'a poco quanto afferma Hans Magnus Enszenbergher a proposito della piccola borghesia intellettuale, quando scrive: «I dispositivi delle sovrastrutture sono dovunque in mano ad appartenenti alla nostra classe [la piccola borghesia]. Tutte le "tendenze,,, "direzioni,, e "movimenti,, che hanno un peso in tutte le società altamente specializzate sono ispirate propagate sorrette ed imposte da essa: dal turismo fino al Do-It-Yourself, dall'avanguardia artistica fino all'urbanistica, dai movimenti studenteschi all'ecologia... Perfino delle ideologie profondamente sovversive come il marxismo e l'anarchismo oggigiorno sono in gran parte state sequestrate dalla piccola borghesia[20]».Perfi-

[19] Sarebbe interessante compiere una ricerca per trovare il passaggio del *Potemkin* attraverso la società e la letteratura italiana. Mi limito a due assaggi. Il capitolo quarto del «Lavoro culturale» di Luciano Bianciardi (Feltrinelli, pagg. 47-64) è dedicato alle vicende di un circolo del cinema di sinistra a Grosseto nell'immediato dopoguerra. Il *Potemkin* vi ha un ruolo obbligato: «In poco tempo scoprimmo tutto: l'asincronismo, la dissolvenza, il carrello, i piani, il montaggio. La sequenza del palazzo imperiale di Odessa ci divenne familiarissima. Montando immagini di folla tumultuante sui leoni di pietra che si trovano al cancello del palazzo, Serghiei Mihailovic Eisenstein riusciva a far vivere quei leoni, a farli scattare in piedi. Di questi miracoli era capace il montaggio». Dall'allusiva ironia bianciardiana passiamo a una derisione recente, e pesante. Nel circolo del cinema aziendale frequentato obbligatoriamente da Fantozzi si proietta con ricorrente puntualità il capolavoro di Ejzenštejn. L'ossequiente impiegato non può esimersi dal presenziare, anche se rimpiange la partita di calcio alla televisione. Ma un giorno mette in atto l'unica ribellione della sua vita: «Fantozzi attraversò in un clima di grande suspense la sala, arrivò al microfono, si schiarì la voce e disse: "Per me la corazzata Potemkin è una cagata pazzesca,,! (Paolo Villaggio, «Il secondo tragico libro di Fantozzi», Rizzoli, pag. 118). Quando poi l'eroe a rovescio della burocrazia sfruttata raggiunge, uscendo dal circolo del cinema, la «maggioranza silenziosa» e il «blocco d'ordine» per vedere l'ultimo film della Antonelli, la sua è una protesta, anche se canagliesca, contro la cultura cinematografica santificata in una nuova «cultualità». Benjamin, che aveva giudicato il cinema un mezzo dissacrante della cultualità dell'arte, si sorprenderebbe davanti al neo-feticismo cultuale applicato al film.
[20] Enszenberger, *Piccola borghesia: classe invincibile,* in «L'espresso», numero 45 anno 1976, pag. 108.

no, aggiungiamo noi, l'idea di cinema alternativo. (Se poi ci si stupisce di veder accomunate destra centro e sinistra in una medesima *vague* culturale, basterà richiamare in mente due altri ponti simili lanciati sopra le varie spaccature politiche: la posizione virilistica contro le donne, indipendentemente o quasi dalla collocazione partitica; e la tendenza all'autoritarismo come eredità socioculturale recepita e accettata - purtroppo - non soltanto dalla destra).
Le forme artistiche che amiamo, come adepti di un'élite culturale che finisce col diventare inesorabilmente élite borghese quando già non lo sia per nascita, sono ormai caratterizzate da uno spinto grado di sofisticazione. E la dittatura culturale gestita da queste élites non permette che si scenda troppo sotto il livello di guardia della sofisticazione. Cosí anche si mantiene e perpetua l'egemonia di chi "parla latino,,. Horckheimer ha ragione a dispiacersi che il pubblico preferisca Paperino a Picasso, ma per apprezzare Picasso bisogna aver letto Longhi, Berenson e Argan. Se Benjamin deplora l'insuccesso delle avanguardie postbelliche, si può chiamare in causa soprattutto il loro difficile dettato. L'arte moderna si segnala per le sue novità linguistiche, ma sono proprio quelle novità che in molti casi si oppongono alla ricezione da parte di chi non possieda i necessari codici di decifrazione.

Se è cosí, come proprio pare, e se intendiamo trarne indicazioni per un orientamento pratico, ebbene occcorre dividere la lotta culturale in due distinte battaglie: una prima, essenzialmente strategica, che miri al superamento dell'arte suasiva consumata in stato di soggezione, per puntare all'affermazione, se e quando ci si riuscirà, del cosiddetto cinema critico; una seconda battaglia, stavolta soprattutto tattica, che senza negare la necessità della prima, anzi preparandole in qualche modo il terreno, si proponga di operare entro pubblici ancora non sufficientemente dotati della necessaria disposizione ricettiva. La prima strategia non accetta margini di tempo, e del resto non ha neppure bisogno di venir caldeggiata, data la vigenza quasi plebiscitaria fra gli addetti ai lavori di posizioni identificabili con quelle, già esposte, della scuola di Francoforte, per quanto in genere mutuate di là per sentito dire e ripetute in giaculatorie sempre piú lontane dalla fonte. Quanto alla seconda prospettiva, quella tattica, impopolare tra i critici ma imposta dalla situazione socioculturale, si tratta di decidere se si vuole, o no, fare i conti con la realtà. Se cioè prendersi già ora cura dell'utente medio, ivi compresa la sua impreparazione generale e particolare, oppure rimandarlo a ottobre, invitandolo intanto a prepararsi meglio, ciò che evidentemente rischia di sonare beffa a chi non tempo, o non ha basi, per studiare. Attendere a pié fer-

mo l'utente dalle colonne della recensione o dal banco ligneo della cattedra, cioè dai luoghi simbolici di una cultura che non può definirsi altro che borghese? Oppure "rimboccarsi le maniche,,, "mettere le mani in pasta,,, "scendere nella strada,, (orribili parole, commisurate però alla "spiacevolezza,, del compito)? Chi avrà il coraggio di parlare all'utente senza prima forzarlo a trasformarsi, magari con insincero trasformismo, in un borghese d'accatto pronto a recitare il rosario culturale?

Proviamo intanto a rivolgerci una domanda. È possibile che, come generalmente avviene, il fatto che la comunicazione fra emittenti e riceventi nell'arte cosiddetta popolare avvenga in modo prevalentemente suggestivo, e quindi inconscio, sia visto *soltanto* in modo negativo? Certo, se ci si ferma all'immagine perentoria ma convenzionale di un ristretto ceto emittente che mira solo a condizionare un vasto ceto ricevente e assoggettato, il carattere inconscio e suggestivo del messaggio apparirà come un puro veicolo di imperialismo culturale. Ma dovremmo sforzarci a riconoscere che la situazione è piú sfumata, che il capitale mira sí al profitto ma di per sé non è capace di dirigere i film e li affida a chi li sa fare, e che i professionisti della confezione cinematografica hanno spesso l'ambizione di trasmettere nei film un po' delle loro idee non sempre negative, e la cosa è meno difficile da quando il capitale ha inteso che i film devono contenere delle idee. Ebbene, risulterà allora meno ostico ammettere che non avrà fatalmente un segno del tutto negativo l'operazione condotta da quegli autori democratici che cercano di comunicare le loro idee, e temi, assoggettandosi a cifrarle nel contesto indiretto e aggirante del linguaggio confezionistico, radicandole dunque in alcuni stereotipi espressivi e compositivi della cultura di massa. Potremo allora riconoscere, in seno alla cosiddetta comunicazione di massa, notevoli residui di una componente autenticamente popolare, distinguibile dalla componente voluta dall'alto della gestione industrializzata. E la componente popolare non apparirà necessariamente retriva. Perché sconfessare modalità comunicative come, tanto per fare un solo esempio, certa sopravvivenza, nella commedia italiana, dell'humus da cui è nata la commedia dell'arte? Se il pubblico resta affezionato ad alcuni generi, la causa non è da imputarsi unicamente alla manipolazione dall'alto, e quindi al presunto sottosviluppo dello spettatore. È poi tanto stupido questo pubblico, tanto indifeso come ci siamo abituati a vederlo? Non è mosso talora da segrete ragioni che, se riuscissimo a identificarle, ci apparirebbero assai piú rispettabili, per lo meno nel contesto dell'estrazione culturale da cui il pubblico proviene e al quale torna dopo lo spettacolo? Dovremmo cercare di distinguere fra il

ruolo svolto dall'industria livellante e la segreta sensibilità delle platee, già in qualche modo predisposte ad attese non indegne, comunque legate alla sua situazione socioculturale. È solo peccato, per esempio, il carisma di certi attori quando, in modo non sempre e non completamente spregevole, sanno situarsi nel punto intermedio fra il messaggio da trasmettere e lo spettatore da sedurre, ricorrendo chiaramente a modalità comunicative di tipo archetipico e strutturale? Non pochi messaggi si possono recapitare anche in questo modo, né è detto che manchino il destinatario solo perché basati sull'assimilazione inconscia invece che sul repertorio delle idee chiare e distinte.

(È qui sorprendente rilevare come i meccanismi di identificazione e proiezione, assolutamente essenziali e costitutivi della personalità umana, che attraverso essi si forma e si accresce assai piú che non attraverso gli insegnamenti verbali o le istruzioni scritte, vengano ignorati, o relegati in una soffita inessenziale, quando ci si preoccupa della formazione del pubblico attraverso gli strumenti comunicativi di massa, il cinema in primo luogo. Non minore fonte di stupore è lo scoprire ogni giorno come da parte dell'intellighenzia critica venga attribuito un carattere *dannato* ai meccanismi inconsci o preconsci, e perfino a quelle funzioni integrative dell'io che non passino attraverso l'utilizzazione di strumenti logici. Di fatto, cosí giudicando e operando, si taglia via, dall'uomo di cui ci occupiamo, una fetta non solo cospicua ma largamente prevalente, e nella quale sono localizzati anche molti meccanismi sociali e morali).

Ignorare, declassandoli, i messaggi che passano dallo schermo quotidiano alle platee di mezzo mondo, appare dunque una scommessa che può essere vinta solo a prezzo di una perdita di contatto con la realtà. Attraverso la rappresentazione, temi suggestioni e messaggi, semplici o complessi, si fisssano nell'inconscio e nel preconscio dello spettatore, e costituiscono il fondamento del suo Io. Perché tutto ciò non dovrebbe interessarci? Declassando questo genere di fenomeni non se ne distrugge la rilevanza, si perde solo la possibilità di capirli, eventualmente di influirvi, perché non è pensabile che li si possa combattere, qui e oggi, attraverso la sola alternativa del cinema critico. Accettando la natura fatalmente dannata della comunicazione di massa nell'era della riproducibilità tecnica si rischia oltretutto di tagliarsi fuori dalla comprensione del processo storico, limitandosi a deplorarlo senza le necessarie distinzioni e sfumature. Non sembra epistemologicamente corretto radicalizzare l'opposizione fra "critico,, e "inconscio,, attribuendo ogni valore al primo termine e disvalore

al secondo. L'epoca moderna, che non a caso è anche quella della psicanalisi, non permette di declassare cosí la parte non emergente dei messaggi. Si sa benissimo che l'iceberg umano vive per due terzi, comprese le decisioni essenziali, ed anche le volizioni positive, sotto il livello del mare, e da lí attinge, anche se s'illude del contrario, la maggioranza delle sue opzioni e determinazioni, in realtà suggestionate, pulsionali, identificative e proiettive (negli intellettuali, va aggiunto, non meno, e forse piú, che negli uomini "semplici,,).

Ci troviamo probabilmente di fronte a un'illusione tipicamente intellettualistica, idealistica (e in definitiva antistorica), quando con ingenuo fideismo illuministico crediamo di ridurre l'uomo, anche come pubblico, alla sua sparuta componente razionale e "critica,,. Se tutta un'importante parte della cultura moderna si muove nella direzione dello scavo entro l'involontarietà, le associazioni simboliche, il sottosuolo affettivo, elementi determinanti per intendere individuo e società (da Levi-Strauss a Cassirer, da Thornstein Veblen a Geza Roheim), e se tale ricerca assume un'importanza di poco minore rispetto all'indagine sulle motivazioni economicamente sotterranee (insomma se Freud, come postula Sartre, campeggia vicino a Marx e gli è complementare), l'intera cultura cinematografica non può far blocco nella rimozione della questione.

Intanto, se la teoria critica di un'arte nuova che superi gran parte dei procedimenti viscerali per puntare a un discorso prevalentemente razionale offre la speranza di uscire dal groviglio dell'inconscio manipolato (non importa quale misura di realismo e quale di utopia vi sia in tale teoria), possiamo chiederci se davvero valga la pena di abbandonare nel frattempo al nemico, cioè all'industria del livellamento, il terreno dove oggi si combatte per il predominio sugli orientamenti del pubblico, in definitiva della società. Sfortunatamente la critica cinematografica, giostrando su un terreno sempre piú "avanzato,, e coinvolgendo radicalmente nelle proprie posizioni le forze democratiche, dove i problemi specifici sono affidati a studiosi piú vicini al tipo del *cinéphile* che a quello dello studioso dei mass-media, ha abbandonato un retroterra vastissimo, come un generale che si spingesse avanti per piccoli cunei, rinunziando alle salmerie e ai rifornimenti, lasciando il nemico spadroneggiare nelle retrovie. Dal dopoguerra ad oggi si contano sulle dita di una mano, che io sappia, gli studi sul cinema popolare. Si ristampa un vecchio saggio del rimpianto Vito Pandolfi[21], forse perché non ve ne sono altri, anche se dedicato solo a una fascia minore e localizzata della produzione semidialet-

[21] Vito Pandolfi, *I film cosiddetti «popolari»*, in «Rivista del Cinema italiano», n. 8, agosto 1953.

tale, mentre per esempio un recente scritto di Adriano Aprà su Matarazzo non esce dalla rivalutazione un po' feticista e si chiude nella riscoperta retró[22].
Se dev'essere affrontato il problema pressante, benché quasi sempre eluso, della dimensione politica del cinema popolare (e non necessariamente del peggiore, sul quale troppo facilmente grava l'ironia dell'intellighenzia borghese, che comunque resta anzitutto ironia di classe verso la fascia di pubblico che frequenta quelle opere, dall'alto dell'appartenenza alla corporazione intellettuale, cioè appunto borghese), converrà partire da un apprezzamento non preliminarmente negativo di meccanismi che non sono né logici né critici, e da una piú cauta valutazione della razionalità "critica,,, lontana nel tempo piú di quanto non si voglia comunemente ammettere. Non gioverà cioè combattere la dittatura dell'industria solo opponendole una *politique des auteurs* non poche volte deludente, ma anche incoraggiare all'interno della stessa industria le forze espressive che mirano a utilizzare il messaggio suggestivo per canalizzarvi istruzioni indirette ma democratiche, avanzate, civili, progressiste. Né vale gran che l'obiezione che il linguaggio di questo cinema, restando omogeneo alle regole della comunicazione industrializzata, distruggerebbe i contenuti eventualmente positivi agguagliandoli, attraverso le modalità espressive, ai contenuti reazionari; che dunque l'autore potrebbe essere progressista solo attraverso una radicale innovazione della forma, senza di che verrebbe inesorabilmente risucchiato nei ranghi dell'industria piú attardata. Il ragionamento, giusto se fossero possibili le alternative radicali, e se dovessimo scegliere solo fra tutto bianco e tutto nero, cioè fra perfetta arte politica ed obbrobrio consumistico, fa tutto un fascio dei messaggi suggestivi, come se nelle istruzioni indirette che per esempio un bambino piccolo riceve dal comportamento dei genitori non fosse per lui perfettamente agevole captare, e imitare, messaggi, anche non verbali, di tipo aggressivo o pacifista, "civile,, o "incivile,,,responsabilizzanti o deresponsabilizzanti, progressivi o regressivi, formativi o destruenti. Ebbene, come non solo il bambino ma ciascuno di noi è un opus mai finito bensí sempre in ponte, al quale lavora indirettamente l'influenza di chi frequentiamo (e per influenzare non sono affatto necessarie le teorizzazioni), cosí non si può pretendere che lo spettatore esca dal cinema con le idee chiare e distinte, razionalmente esprimibili, come esigerebbero i residui illuministici che ci portiamo dentro. È già molto se in fondo all'individuo si saranno spostate cariche profonde, se certe modalità di esistenza gli appariranno da ora in avanti piú appetibili, altre piú deprecabili,

[22] Adriano Aprà e Claudio Carabba, «Neorealismo d'appendice», Guaraldi Editore, 1976.

se un accenno ironico lo avrà distanziato da modelli da lui prima seguiti, se il carisma di un personaggio gli avrà fatto intravedere nuovi valori. Tutto ciò parrà poco , e resterà comunque difficilmente quantificabile. Ma se si moltiplicherà l'esiguità del messaggio per il numero delle volte che arriva a destinazione, e se si rifletterà come spesso complesse articolazioni politiche possono ridursi a pochi orientamenti primari e centrali, si misurerà l'entità della posta in gioco nel cinema come strumento di comunicazione di massa. È questa probabilmente la vera dimensione, quotidiana e macroscopica, del cinema politico. Dimensione che, per essere avvolgente e lavorare dentro allo spettatore, ha bisogno per essere riconosciuta di strumenti piú sottili rispetto agli attrezzi spesso impugnati da noi addetti ai lavori[23]. I quali poi non crediamo di nostra pertinenza un'indagine sulle modalità non razionali e le implicazioni inconsce dell'opera, affidandoci piuttosto a un neoilluminismo (se cosí può chiamarsi) che privilegia la sola parte emergente del messaggio. Questa parte, se è la piú superficiale, è anche la piú comoda a cogliersi, perché didascalizzata e sovradeterminata: ciò provoca la nostra gratitudine di critici per l'offrirsi facile dell'autore all'ermeneutica agevolata e per cosí dire intellettualmente sovvenzionata.

Siamo approdati a un punto nodale: che cosa si debba intendere per cinema politico. Il problema, dibattuto fino a poco piú di un anno fa, è poi silenziosamente defluito nel deposito delle questioni irrisolte e quindi accantonate. Finché se n'è parlato, la discussione sbalzava fra due estremi inconciliabili: da una parte la tesi

[23] Nel corso di un dibattito sul cinema politico, riprodotto dalla rivista «Vita e pensiero» (n. 3/4 del 1973), Callisto Cosulich esce in una affermazione sorprendente: «Personalmente sono del tutto scettico sulla possibilità del cinema di incidere sulla realtà del paese, di andare oltre la sua funzione di semplice testimonio. L'ho detto piú volte, suscitando anche scandalo e vigorose reazioni. D'altra parte non è colpa mia se non c'è un esempio - dico un solo esempio - di film che abbia determinato una rigenerazione della società». C'è da chiedersi quali strumenti di rilevamento possieda Cosulich per arrivare a negare l'impatto del cinema, e a non trovare neanche un esempio positivo. Intanto pare di dover ravvisare nelle sue parole una contraddizione. Il fatto che il cinema sia testimone di una realtà, come egli ammette, indica un'azione modificante, perché ogni modifica passa attraverso attraverso l'acquisto di una diversa consapevolezza. Se il cinema offre al pubblico una realtà (su cui testimonia) prima sfuggita agli spettatori, a partire da quel momento il pubblico è già diverso, essendosi annesso una verità, o una realtà, in piú. Basterebbe riflettere a quanto è accaduto in Italia, a quello che è stato d'improvviso rilevato dal referendum sul divorzio.
Chi aveva preparato quel risultato elettorale? Non certo i partiti: non la democrazia cristiana e la destra; la stessa sinistra ufficiale aveva tentato di evitare il confronto. Si erano mossi politicamente in pochi, oltre ai radicali. La televisione aveva quasi taciuto. Una parte dei giornali si era scaldata solo all'ultimo momento. Invece il referendum rivelò nel popolo italiano, in profondo, un laicismo, un realismo e un senso di civiltà che la stessa sinistra non osava attendersi. Ebbene (per quanto il nostro discorso non sia verificabile sperimentalmente) senza dubbio il cinema "civile,, italiano, anche quello della commedia e dei divi della risata (Tognazzi, Sordi, Gassman, Manfredi), era stato il vero agente attivo della trasformazione, avendo dissolto e screditato il tradizionale quadrato cattolico eretto intorno ai valori della conservazione piú retriva, ed essendo quasi stato l'unico a farlo.

ineccepibile che tutto il cinema sia comunque politico, cioè non solo politicamente interpretabile a posteriori ma anche politicamente attivo nel suo farsi e offrirsi allo spettatore; dall'altra la ricerca di una nozione esemplare di cinema politico, nozione talmente selettiva che gli esempi da seguire si contavano sulle dita della mano. È da notare come la definizione normativa escludesse quelle opere che tra gli anni sessanta e settanta, soprattutto con Costa-Gavras, si erano proposte come modelli dichiarati di cinema programmaticamente politicizzato. Nelle maglie di una critica severissima restava ben poco: l'intervallo temporale che corre fra *San Michele aveva un gallo* dei Taviani e *O Thyasos* di Anghelopulos appariva avarissimo di proposte soddisfacenti.
Dunque, mentre alcuni allargavano l'orizzonte fino a includere tutto in una nozione estremamente estensiva di politicità, altri lo respingevano altrettanto radicalmente, cosí da negare praticamente l'esistenza di un cinema politico. Probabilmente è stata proprio l'intransigenza della seconda fazione a far arenare il dibattito: pochi infatti intendevano rischiare di cadere sotto il tiro della pattuglia radicale che, in un gioco estremistico prossimo al *jeu de massacre,* denunziava qualsiasi compromesso.
Se si vanno a guardare le caratteristiche richieste alle opere non solo politicizzate in senso lato ma meritevoli di venir classificate come cinema politico, vi si ritrovano all'incirca le seguenti condizioni: politicizzazione non solo in senso strettamente pratico, bensí includendo nel "sociale,, quello che Husserl chiamava il "mondo-della-vita,, (*Lebenswelt*); intreccio della sfera privata con quella pubblica; allineamento al cinema "critico,, in senso horckheimeriano e a quello "d'avanguardia,, in senso benjaminiano. Tali specifiche finivano con il delineare l'identikit del cinema d'arte e d'avanguardia, se non addirittura del capolavoro. Al limite il cinema politico si identificava con il cinema d'arte politicizzato. Non doveva in alcun modo trattarsi di cinema di massa, o che facesse ricorso ai procedimenti suggestivi tipici del cinema come comunicazione archetipica. Benché nessuno pronunziasse la parola "arte,,, messa in quarantena da quanti in Italia credono che l'abbia inventata Croce, in realtà si introduceva surrettiziamente un criterio selettivo di tipo per molti aspetti estetico. Tra la categoria della politica e quella dell'esteticità, che la storia del pensiero da Platone in poi si è studiata di tenere ben distinte, si operava di fatto un accostamento confuso, anzi una quasi integrale riduzione della prima alla seconda. Tornava ad emergere di fatto la selettività del gusto borghese anche se stavolta mimetizzato dietro l'impegno politico: di nuovo l'antica tradizione umanistica prevaricava sulla reale dimensione sociale della politicizzazione di massa: gli intellettuali (piccolo-borghesi nel senso indicato da Enszenberger, o

no,) prescrivevano alle masse non specializzate il criterio cui dovevano uniformarsi.
Piú positiva e aperta, anche come traccia per un'ipotesi di lavoro e un'indicazione di metodo, restava l'altra posizione, quella che faceva i conti con la politicità, bene o male, dell'intero cinema. Tale posizione aveva almeno il vantaggio di aprire la strada a un metodo esegetico multidisciplinare applicabile alla lettura di tutte le opere. Bastava abbandonare ogni nozione anche sottaciuta di "arte,,, per puntare allo studio delle modalità comunicative (nell'emittente) e recettive (nell'utente del messaggio). Si trattava di un programma radicale di indagine, che tenesse conto della situazione del cinema come intanto è, non come dovrebbe essere se si verificassero tutte le condizioni ottimali prescritte. Del resto la teoria critica di Horckheimer aveva lasciato aperte due strade, una sola delle quali sviluppata da Benjamin, quella dell'arte critica o se si vuole di avanguardia. L'altra strada horckheimeriana portava ad applicare la teoria critica alle opere di intrattenimento, per considerarle sintomi sociali, manifestazioni ed espressioni di situazioni sociopolitiche, anzi atti politici in sé medesimi. Se Benjamin aveva battuto la via dell'arte nuova, la scuola di Francoforte aveva anche preparato gli strumenti per intraprendere uno studio sistematico della produzione dei beni culturali correnti: strada che del resto viene percorsa, in settori non cinematografici, della semiologia (si veda l'opera di Umberto Eco e, in notevole parte, quella di Roland Barthes).

Ma su questo terreno la cultura cinematografica rivela un'estrema prudenza ad avventurarsi. Dopo aver reso un teorico omaggio all'ovvia potenza sociale del cinema, ognuno rientra nel proprio guscio ed esorcizza il fantasma opprimente della comunicazione intensiva. Riconosciuta la macroscopica dimensione politica del fenomeno, si preferisce tornare ad occuparsi di una cultura piú selettiva. Intanto, nell'attesa che il vero cinema politico nasca o almeno si estenda, non si sa che farsene del cinema qual è, con la sua immensa componente suggestiva, cripto-ideologica e prepotentemente pre-politica. Si preferisce non accorgersi che anche elementi pre-politici e cripto-ideologici appartengono alla sfera politica, anzi la occupano per tre quarti. Eppure il restringimento "illuministico,, dell'area ideologica (e della prassi politica) ai soli temi chiari e distinti è quanto di piú impolitico esista. Le ragioni del voto elettorale, su cui si reggono partiti e democrazie, non sono mai cosí chiare come si vorrebbe far credere, ed elementi proiettivi e identificativi appartenenti in larga parte all'inconsapevole giocano un ruolo non certo secondario. Con tutta evidenza il cinema si assume un vastissimo ruolo nella formazione di quella che sarei

tentato di chiamare la sub-ideologia, il sustrato culturale a fondo emotivo e pulsionale sul quale poi si innesta, trovandovi il terreno preparato, la scelta politica vera e propria, partitica o ideologica. È assai probabile che appunto in questo settore si giochino battaglie politiche decisive, e che decine di milioni di persone abbiano ricevuto, e continuino a ricevere, le indicazione basilari che le avvicineranno all'area democratica oppure autoritaria, permissiva o repressiva, non dai canali della politica vera e propria bensí da quelli assai piú fluidi e insinuanti, ma non meno efficaci e intensivi, della comunicazione suggestiva. La teoria di Brecht e Benjamin, avversa alla catarsi nell'opera d'arte, trova il suo limite applicativo nel fatto di non tener conto di quanto oggi si sa sulla comunicazione subliminale e in definitiva sull'importanza della sfera non consapevole, o non totalmente consapevole. Comunque Brecht era nel giusto in quanto si occupava di arte, cioè di qualcosa che si avvicinava di piú all'eccezione che alla norma, mentre il nostro discorso concerne in questo momento l'area ingorgata della comunicazione di massa, non necessariamente artistica se non in quel senso minore per cui si possono chiamare artistici anche un abito di Valentino o una sedia disegnata da Magistretti.

Ebbene, il vasto universo dei "prodotti,, esprime e veicola, non importa se in modo intenzionale o preterintenzionale, il sistema dei valori su cui si regge una determinata cultura, intesa come insieme antropologico, o come sotto-insieme di gruppo o di parte. Certo, si deve fare i conti con l'adulterazione produttiva, cioè con i messaggi che la struttura (nel senso del capitale che paga) impone alla sovrastruttura (qui nel senso degli esecutori e ideatori dell'opera), ma poi non si può ridurre tutto alla struttura, in un settore dove la sovrastruttura impone costantemente le proprie scelte. Dal nostro punto di vista appare comunque interessante non tanto quella produzione di beni culturali che riflette e sfrutta l'immobilismo inerziale dei valori-disvalori già dati, quindi passivamente vissuti dal pubblico, quanto l'altra produzione, contigua alla prima, che opera un sottile e parziale gioco di sostituzione, apparentemente fornendo al pubblico l'universo tranquillante della riproduzione, la mimesi dell'esistente, ma in realtà sottraendo e aggiungendo qualcosa, facendo cioè slittare la rappresentazione verso la diversità. Questo programma (insinuare il "nuovo,, nell'alveo rassicurante dell'"antico,,, il "diverso,, nella ritualità seminarcotica della "ripetizione,,) svolge, lo si voglia ammettere o no, un immenso lavoro politico. Politico, sia chiaro, in senso evolutivo e positivo. Dove l'opera introduce uno choc stilistico e una grossa discontinuità contenutistica, la grande maggioranza degli spettatori rischia di non seguire. Invece il pubblico marcia, e rece-

pisce quanto gli viene trasmesso, se l'ostacolo risulta aggirato, frantumato dalla lenta progressione di una trasformazione poco sensibile, comunque assai avvertibile nella misura storica e temporale dei cambiamenti intensivi, dell'aggiornamento progressivo, e progressista, dei valori. Qui non contano tanto le singole opere, piú o meno pregevoli, quanto la continuità dell'azione, la costanza del messaggio, la sua ridondanza nel tempo, persino attraverso la puntualità di alcuni "generi,, prediletti.
Certo si rischia qui un discorso sommario, mentre bisognerebbe andare a verificare caso per caso, film per film, quali siano i contenuti evolutivi e positivamente politici scivolati nel contesto dei "prodotti,,. Ciò comporterebbe analisi approfondite quanto estese, che a loro volta esigerebbero sforzi faticosi, sistematici e multidisciplinari. Manca dunque la possibilità di comprovare sperimentalmente quanto qui stiamo ipotizzando anche se si tratta probabilmente di una impossibilità relativa e non assoluta. Nell'attesa, se si vuole orientarci a intender meglio le dominanti politiche che corrono attraverso la comunicazione di massa, e appunto attraverso il cinema considerato come mass-medium, bisogna apprestarci ad abbandonare alcune pregiudiziali che rischiano di provocare un'opacità davanti a questi fenomeni.

Ma prima di elencare queste pregiudiziali conviene anzitutto arrenderci alle conseguenze generali implicite nell'affermazione che «tutto il cinema è politico». Ed accettare, per elementare consequenzialità, un ribaltamento della consuetudine: se tutto il cinema è politico, e non solo i rari film esperiti come esemplari, il vero cinema politico da prendere in considerazione diventa il cinema puro e semplice, ivi comprese le sue manifestazioni medio-alte, medie e perfino inferiori, da quelle meno commercializzate per finire a quelle mercificate. Se si accetta l'esistenza, sul piano della fattualità, e dunque dell'impatto quotidiano con il pubblico, di tutte queste opere, si è costretti, per voler cambiare lo spettatore, a non considerare piú la sola condizione statisticamente limitata del cinema "critico,,, ma a fare i conti con quella ben piú estesa del cinema "apolitico,,, non per questo meno fertile di implicazioni politiche (quanto positive e quanto negative è questione tutta da vedersi).
Per compiere un tale passo è tuttavia necessario recuperare, ovviando a un tipico meccanismo di rimozione, l'intera area della comunicazione suggestiva, quella per esempio su cui si è intrattenuto Edgar Morin nel suo bel libro «Le cinéma ou l'homme imaginaire»[24]. Suggestivi sono infatti, cioè non razionali e non critici, gli strumenti consapevolmente o inconsapevolmente utilizzati dal

[24] Edgar Morin, «Il cinema o dell'immaginario», Silva Editore, 1962.

cinema "apolitico,, (ma comunque politico nella massiccia incidenza dell'impatto). Ora, le remore che fra gli addetti ai lavori si oppongono al riconoscimento del fenomeno le abbiamo già incontrate lungo il nostro discorso. Ciò non diminuisce l'utilità di ribadirle, per vederle tutte insieme, e di aggiornarlo:

1) La critica, nell'accezione indicata da Ugo Pirro, come vertice della discriminazione qualitativa che cavalca l'intera piramide della cinematografia, può rischiare di trovarsi la più spiazzata, a causa della vocazione elitaria, per il rilevamento di quel che accade alla base della piramide stessa. Occorre invece recuperare lo studio di quella zona della cinematografia che sfugge alle prescrizioni e alla "giudiziarietà,, della critica.

2) Rischia di risultare preclusiva la "potatura,, della parte affettiva del messaggio, quella che si trasmette attraverso strumenti non razionali, o razionalizzabili solo a posteriori attraverso un uso corretto ed esteso della "teorica critica,, (quest'uso è appunto quello di cui c'è bisogno).

3) Occorre estendere l'area del "politico,, dalla zona pubblica a quella privata, dal mondo dell'ideologia a quello della vita. Invece si nota nella cultura una palese renitenza ad assimilare quel tipo di cognizioni che si riassumono nella dizione approssimativa «il personale è politico», formula leggibile anche a rovescio: «il politico è (anche) personale».

4) La diffusa negazione del "mercantile,, contraddice a una visione sociologica del cinema, sia nel senso di una sociologia economica che di una sociologia delle comunicazioni di massa. Da questo punto di vista appare riduttiva anche la concezione che classifica il messaggio come proveniente dalla struttura economica (produzione) che lo emette, dovendosi invece ammettere una notevole libertà della "sovrastruttura,, rispetto alla "struttura,,, intese in senso marxiano. Si arriverebbe altrimenti al paradosso di considerare le opere letterarie come "messaggio,, dell'editore invece che dello scrittore, e la pittura di Masaccio come una pura sovrastruttura rispetto alle esigenze "strutturali,, dei frati che gli commettevano gli affreschi del Carmine.

5) Non è male, recuperando un portato della cultura romantica che non può essere totalmente obliterato, stare attenti alla quota di inconscio che sopravvive nelle opere, anche in quelle artisticamente più pregevoli, senza che mai alcun capolavoro possa venir ridotto alla sua componente razionale.

6) Tenere a mente che una cultura elitaria, applicata al giudizio sulla cultura di massa, rischia sempre di rivelare, fra le sue componenti, un vero e proprio snobismo di classe.

7) Servirà ricordare che, quando si ha a che fare con un interlocutore, o utente, che non sia un intellettuale, gli si possono (o

devono) far arrivare i messaggi, anche i piú positivi, in maniera allusiva ed elastica, contando sull'assimilazione indiretta, quando lo choc diretto della teoria, razionalmente enunziata, provocherebbe resistenze o crisi di rigetto. La mente umana è ancora abbastanza arcaica, nonostante molti progressi, alcuni piú illusori che irreali, perchè l'«indorare gli orli del vaso», enunziato dalla poetica rinascimentale, resti di attualità.
Potrebbe, a proposito di quest'approccio cauto e mediato, servire da modello sperimentale la prassi psicanalitica. È notorio come la terapia psicanalitica costituisca, per definizione, un processo evolutivo da gradi di inconsapevolezza verso gradi di maggiore consapevolezza, da un livello di insufficiente razionalità verso un livello superiore che renda l'individuo capace di badare a se stesso. Entro la stessa terapia, l'analista innesca con infinite cautele un movimento che emanciperà il paziente, dalla dipendenza iniziale nei riguardi di lui stesso analista, verso l'indipendenza e l'autonomia dalla cura. Dunque la psicanalisi, se correttamente usata, è un modello di emancipazione dell'individuo dalle catene della propria oscurità, per indirizzarlo verso modalità autocognitive ed eterocognitive fortemente critiche. Tuttavia - qui sta il punto - nessun analista intelligente si sognerebbe di spiegare al paziente la teoria di Freud a proposito delle sue difficoltà, o mai s'indurrebbe a indottrinarlo, consigliarlo, o a pretendere di tenergli lezione. Sa benissimo che cosí facendo né lui né il paziente avanzerebbero di un passo, perché la stessa condizione inferma rende il paziente poco ricettivo a tale prassi, mentre d'altra parte la teoria psicanalitica si esprime in formulazioni linguistiche inaccessibili al semplice utente. Il terapeuta opererà dunque una trasmissione leggera e insensibilmente graduata di messaggi suggestivi quanto alla sostanza emotiva, "comuni,, quanto al grado di difficoltà linguistica, affinché la maturazione dell'analizzato si svolga in un'atmosfera morbida che non allarmi, azzerandola, la sua per ora limitata disponibilità a guardare dentro di sé.
Ebbene, questa contraddizione fra l'eminente suggestività del messaggio e la destinazione anti-suggestiva della terapia, fra la dipendenza entro cui si compie il processo terapeutico e l'indipendenza del paziente a cui tale processo mira, resta una contraddizione solo apparente. Almeno se si voglia riflettere ai punti seguenti:

1) Esiste una condizione data, nel ricettore del messaggio emotivo, in genere, che lo rende refrattario al tipo di messaggio "superiore,, quello per l'appunto che gli sarebbe utile per "guarirlo,,: e anche in tale refrattarietà sta la "malattia,, (psicologica, linguistica, sociale: il modello è polivalente).

2) D'altra parte la "guarigione,, esige che gli si parli; ma il tipo

linguistico del messaggio perché vi sia appunto messaggio dovrà essere quello gradito e accettabile dal "malato,,.

3) Solo traducendo costantemente la verità del linguaggio "superiore,, nei termini del linguaggio "inferiore,, si darà all'individuo di cui ci si occupa la possibilità di accedere a conoscenze liberanti; sarà un processo per gradi, durante il quale si eleveranno, costantemente e parallelamente, il livello linguistico e quello dei contenuti.

4) Se si sarà ben operato si arriverà a una fase in cui l'individuo scoprirà di saper accedere da solo alle sorgenti di informazione piú "elevate,,. In quel momento la tutela suggestiva, delicatamente gestita, sarà terminata automaticamente: l'oggetto delle attenzioni blandamente direttive sarà integralmente diventato "soggetto,, del proprio destino esistenziale, psicologico, politico e culturale.

Il modello psicanalitico offre dunque un esempio di possibile strategia della divulgazione culturale, di approccio attraverso i mass-media all'informazione superiore. In questo modello si potrebbero ritrovare e riconoscere quelli di noi che si lamentano di troppe contraddizioni nella tattica dell'approccio aggressivo al pubblico, caldeggiata dalla cultura "critica,,. E tali contraddizioni, su cui assai spesso si sorvola, esistono, eccome. Proviamo, per esempio, a passarle in rivista ancora una volta, sinteticamente:

1) In genere fra gli addetti ai lavori si concepisce il linguaggio, tanto dei libri quanto del cinema "di qualità,,, come dotato di una forza comunicativa *in sé,* non rapportata alle reali e relative condizioni linguistiche e quindi ricettive delle varie categorie dei riceventi. Cosí si impone un linguaggio unificante (il nuovo latino) che non può trovare riscontro nella società della disparità geografica e sociale, cioè della diseguaglianza.

2) Si persegue tale tattica fino alla resa futura ma sicura dei destinatari del messaggio, senza pensare che tale resa potrebbe essere problematica: in queste condizioni il braccio di ferro rischia di vincerlo l'"ignoranza,,, che ha dalla sua troppe giustificazioni obbiettive.

3) Si trascura che nella realtà la disparità linguistica corrisponde assai spesso a una disparità di classe.

4) Coloro che, nelle categorie piú sfortunate, già ora riescono a "capire il latino,,, molto probabilmente sono abbastanza razionalmente dotati per andare a ingrossare presto la fila di quelli che lo parlano, e per trasmigrare dunque dalla maggioranza attardata alla minoranza "avanzata,,. Ma cosí non si sarà risolto il problema di fondo, socialmente il piú grave, quello della maggioranza semi-immobile. Si sarà soltanto assistito a una piccola migrazione cul-

turale interna, che sarà servita a rimpolpare e a rinsanguare la borghesia, bisognosa di nuova aggressività e progettualità per perpetuare se stessa.

Le indicazioni generali contenute in questi appunti verrebbero fraintese - va ribadito - se vi si leggesse una proposta radicalmente alternativa, cioè una negazione della linea oggi dominante nella cultura cinematografica. Esse si propongono invece di rivalorizzare una prassi che potrebbe sembrare attardata ma che per molti aspetti resta, e resterà ancora a lungo, aderente alla situazione sociologica contemporanea. Esiste una vasta zona d'ombra gettata su movimenti incerti ma vastissimi della cultura (che potremmo anche accettare di veder definiti sottocultura), la quale merita un ritorno, o un incremento, di attenzione, almeno in rapporto alla situazione socioculturale del nostro paese (ma anche di altri). La speranza che il progresso decisivo sia già a portata di mano dietro l'angolo ha vanificato in passato strategie meno impazienti e piú lungimiranti, che nella propria analisi avevano incluso ed elaborato un maggior numero di dati sociali. Un cauto pessimismo è di rigore, per non cadere nella delusione che arriva dopo i riflussi generati da un troppo incauto ottimismo progettuale.
Dunque una strategia riformistica? Ebbene, se vogliamo accettare questa terminologia abusata e consunta, possiamo allora dire che servono sia il riformismo culturale che la rivoluzione culturale, gestiti simultaneamente e complementarmente. L'una e l'altra linea potrebbero rispondere, alternativamente, alle diverse esigenze dei singoli tempi, e dei singoli luoghi, senza necessariamente contraddirsi a vicenda piuttosto integrandosi e dandosi il cambio. Non dovrebbe essere un progetto irragionevole, in un paese, come il nostro, dove arrivano i venti della Selva Nera ma anche quelli del Sahara, che include la milanese Torre Velasca come la dimora trogloditica pugliese, vede il sincrotrone di Frascati vicino allo spiazzato dove fu ucciso Pasolini, ed è abitato dai vincitori di vari premi Nobel come dai pastori analfabeti di Gavino Ledda. Chi farà marciare su una sola linea, e alla medesima velocità, questo agglomerato di linguaggi, di culture, di patrimoni tanto diversi? Se non sapranno commisurare alla realtà i loro sforzi, i presenti alfabetizzatori rischieranno di apparire incomprensibili, chiusi nei loro privilegi culturali, piccoli emissari di nuovi Borbone o Savoia, non troppo dissimili da quei funzionari stranieri - di cui parla nel «Gattopardo» il principe di Salina - che invano durante i secoli di successive occupazioni vollero importare fra i siciliani (e magari erano perfino animati da sincere intenzioni) l'arabo, il normanno e lo spagnolo.

L'UMILTA' DEL MESTIERE E IL MESTIERE DELL'UMILTA'

Colloquio con Mario Mattoli
a cura di **Francesco Savio**

Nell'ottobre 1976 è scomparso prematuramente a Roma Francesco Savio, noto critico e storico del cinema che avrebbe dovuto far parte del nuovo comitato di redazione di «Bianco e Nero». In attesa di ricordare lo studioso e l'amico con un profilo critico della sua operosità, ci sembra opportuno pubblicare un estratto inedito del suo lavoro recente. Negli ultimi anni Savio si era dedicato a ricercare e intervistare tutti i superstiti protagonisti del cinema italiano degli anni '30, a supporto del catalogo ragionato di quel cinema pubblicato con il titolo «Ma l'amore no» (Sonzogno, 1975). Si tratta di 115 interviste di vario interesse e lunghezza, in parte utilizzate nei cicli del programma radiofonico *Il secondo cinema italiano*. La trascrizione completa dei nastri sarà prossimamente pubblicata dall'editore Bulzoni nella collana "Studi cinematografici", già diretta da Luigi Chiarini e ora affidata a Tullio Kezich. Per cortese concessione di Mario Bulzoni pubblichiamo il colloquio di Savio con il regista Mario Mattoli, avvenuto nel 1974. Si tratta, fra l'altro, di un concreto contributo alla recente polemica sul cinema dei "telefoni bianchi,,.

D. - *Mi risulta che lei si sia accostato al cinema in veste di produttore nel 1933 con la sigla Zabum, producendo* La segretaria per tutti *e* Un cattivo soggetto. *In precedenza però lei aveva già lavorato per lo spettacolo.*

R. - Sí, giustissimo. Se le sue informazioni sono cosí esatte, io mi limiterò a dire «sí, sí, sí» e faremo un'intervista molto breve. Dunque, io avevo creato con un socio questa sigla Zabum, che aveva dato una serie di spettacoli teatrali e aveva lanciato anche degli elementi nuovi, portando delle innovazioni nel teatro. In ogni modo, siamo d'accordo, il mio inizio di carriera cinematografica è stato quello che lei ha accennato.

D. - *Nelle sue prime regie,* Tempo massimo, Amo te sola, *si ritrovano gli attori che avevano fatto parte delle compagnie teatrali Zabum, da De Sica a Pilotto, da Giuditta Rissone a Viarisio e a Milly, la quale è sua cognata.* Tempo massimo *è il suo primo film e c'è De Sica protagonista. De Sica che aveva già fatto qualche cosa, fra l'altro* Gli uomini che mascalzoni. *In* Tempo massimo *la vicenda, se ricordo bene, si riferisce a un personaggio che scende dal cielo e che è Milly, per insegnare a De Sica gli sport. È così?*

R. - Meno male che me le porta lei queste notizie. Per me questa è assolutamente nuova. Del resto io ho una memoria un po' strana, cioè alcune cose le ricordo perfettamente: dettagli di certi avvenimenti... io posso dire, non so, la posizione di una sedia, di una persona; di altre cose niente. Dunque, De Sica era in una compagna Zabum, era naturalissimo che facesse parte di questi film che io cominciavo a dirigere. Quanto a Milly - ogni tanto mi dicono «è sua cognata», non capisco se è una colpa o no - a quel tempo dava la sensazione che avesse delle grosse qualità. E queste qualità c'erano perché poi Milly è stata in America e adesso, dopo parecchi anni, possiamo dire parecchi lustri, canta ancora in modo piacevole e apprezzato dal pubblico.

«Milly... dava la sensazione che avesse delle grosse qualità»
(*Musica in piazza,* 1936)

«... la vecchietta decaduta...» (*La damigella di Bard,* 1936)

D. - Tempo massimo *fu un film di tirocinio, ma in* Amo te sola *invece c'era già un certo carattere. Era un film risorgimentale, patetico: fra tutti i suoi film, forse il piú patetico. Perché lei non ha insistito su questa linea romantica?*

R. - Eh, non lo so. Ho fatto male perché io ritengo che chi fa il cinematografo deve essere in malafede e in malafede bisogna fare le cose patetiche... Oggi magari non risorgimentali, ma insomma bisogna parlare di cose commoventi, di cose che stuzzichino un po' i sentimenti. Io invece sono partito da un desiderio di scoperta. Ho capito subito che il cinemaografo, e sono passati tanti anni, avrebbe avuto una forza enorme. E lo dimostra oggi, resistendo eroicamente alla enorme lotta che gli fa la televisione. Non è strano? La televisione oggi va avanti col cinematografo e il cinematografo, d'altra parte, cerca ansiosamente i mezzi per resistere a questa concorrenza. Però io ho fatto male a non insistere su quel tono e ho provato, ho provato... Però nella mia carriera ho fatto di tutto, perché sono passato non so, da *La damigella di Bard* con la vecchietta che inzuppava un biscotto che era l'ultimo della scatola, ai film comici e a film perfino spregiudicati. Ho fatto anche dei film nuovi perché veramente io, che non sono immodesto, posso dire con un certo orgoglio, che ho creato alcuni tipi di film in Italia, come per esempio, *Imputato alzatevi.*

D. - *In* Amo te sola *De Sica cantava la canzone dei volontari, che ebbe molto successo. Il titolo successivo,* Musica in piazza, *è uno dei suoi film piú particolari, un film realistico, di ambiente provinciale. Nella lotta fra la banda che suona la musica classica e l'altra, c'è una situazione che ricorda vagamente un film di Camerini che è* Figaro e la sua gran giornata. *Lei ci aveva pensato nel farlo?*

R. - In *Musica in piazza* c'è un elemento d'interesse che forse lei non ha potuto rilevare. Ed è questo: che è stato il primo film al mondo fatto tutto dal vero, cioè fuori degli studi. Mi dispiace, lei mi ci costringe, per una volta che sono intervistato, finirò col diventare uno sfacciato, farò le lodi di me stesso. Io ho inventato molte cose e fra le altre anche questa. Un bel giorno ho pensato che il cinematografo falso dello studio poteva essere sostituito da una forma di film dal vero. E anticipavo quello che è successo; oggi anche nei film americani, anche nei film a milioni di dollari, si girano le scene dal vero. L'aeroporto Kennedy non lo ricostruiscono piú, tante cose... Ebbene, *Musica in piazza* che è un filmetto, non mi vergogno a dire, disecondo o terz'ordine, aveva questa caratteristica: è stato il primo film al mondo girato, dal primo fotogramma all'ultimo, tutto dal vero.

D. - *Dove l'avete girato? In quale paese?*

R. - A Bevagna. È il paese di mio padre, dove c'erano degli elementi interessanti ma non era niente di eccezionale. C'era un operatore normale, Gallea, un bravissimo uomo che veniva dal muto. E c'era una troupe di attori simpatici, affiatati. Ma io insisterei su questo elemento qui: tutto, tutto dal vero.

D. - *Invece quasi nulla dal vero c'è nel film successivo che è* Sette giorni all'altro mondo, *una commedia con Armando Falconi, piena di colpi di scena e di situazioni aggrovigliate. Le se la ricorda?*

R. - Non mi ricordo proprio niente di *Sette giorni all'altro mondo.* Ovvero mi ricordo di Armando Falconi e di una frase che mi disse. Mi disse: «Senti Mario, io ho fatto quarant'anni di teatro e non m'hanno dato la notorietà di un giorno di cinema». Falconi rappresentava uno di quegli elementi del vecchio teatro, l'attore gentiluomo che oggi credo sia scomparso. Questo non è per dir male degli attori di oggi. Ma quella categoria era davvero straordinaria. Io sono vecchio e, naturalmente, sono portato un po' a valorizzare le cose vecchie. Ma se quelli che vivono e si danno delle arie oggi, potessero venir paragonati ai Falconi, a Dina Galli, alle Gramatica... Però c'è un'altra cosa da dire. È che io avvicinandomi al cinematografo trovai una certa contrarietà, non so, da parte di quelli che continuavano ad andare sulle rotaie del muto e non credevano che gli attori di teatro fossero adatti a fare il cinematografo. Ricordo un'altra cosa - questa piccola intervista, se lei la metterà tutta, diventerà una serie di ricordo, ricordo, ricordo - di un amico carissimo, dell'avvocato Be-

sozzi che era allora direttore alla Cines, che diceva: «Ah, ma no, questi sono attori di teatro, qui non ci hanno niente a che fare». Perché allora loro volevano gli attori del muto.

D. - *Infatti lei usò quasi esclusivamente attori di teatro per tutti gli anni trenta. Soltanto dopo cominciò a usare i divi del cinema dell'epoca, quindi questa sua fiducia nell'attore, cinematografico e teatrale, si vede chiaramente in tutta la sua filmografia. Ed ecco, ritroviamo infatti Emma Gramatica in un film che lei ha già citato prima,* La damigella di Bard, *da Salvator Gotta, in cui lei riprende appunto questo tono patetico di cui si parlava. Ma mi pare che* L'uomo che sorride *sia più interessante. Mi sembra che da* L'uomo che sorride *in poi, lei comincia ad accostarsi a quello che, con una semplificazione non convincente, è stato chiamato il cinema dei telefoni bianchi, al quale lei ha dato un indiscutibile contributo e che, secondo me, è un cinema da rivalutare per molte ragioni. Io credo che il cinema dei telefoni bianchi sia un cinema che nella sua falsità programmatica ha raggiunto un equilibrio stilistico e una cifra espressiva molto precisa perché si può caratterizzare e distinguere dagli altri. Vuol dire che è diverso dagli altri. Lei cosa ne pensa?*

R. - Eh, ma io spero di aver capito bene quello che ha detto lei, perché se no mi troverei in una situazione un po' imbarazzante. Cioè, lei qui è

«Non c'è niente di più ignobile del telefono nero»

in casa mia, io voglio essere gentile. E lei parlandomi di telefoni bianchi ha messo il dito sulla piaga. Io ho due o tre cose che mi rendono spaventosamente nervoso e capace di delitto. Insomma non stimo quelli che parlano male dei telefoni bianchi. Perché i telefoni bianchi costituiscono una cosa interessantissima, rappresentano un periodo della vita che noi abbiamo vissuto. Quelli che oggi sorridono e fanno un ghigno, o perché hanno la bocca storta permanentemente o perché disprezzano i telefoni bianchi, non capiscono che periodo noi vivevamo. C'era un desiderio enorme di gente che voleva migliorare la propria condizine, vero? C'era tanta gente che non viveva nel comfort e nel cinema sfogava un desiderio di evasione, di divertimento. Ebbene, parallelo a questo desiderio c'è una cosa: non c'è niente di piú ignobile del telefono nero. Cioè, se c'è una cosa sporca, che assomiglia un po' ai quei gabinetti indecenti delle truppe, è il telefono nero, il colore del telefono nero. È evidente che quando si faceva una commedia, il desiderio di mettere tutto in un clima di leggerezza, portava ai telefoni bianchi. Ma questo noi non lo facevamo mica per cretinismo, lo facevamo a ragion veduta. Perciò io oggi non mi vergono affatto dei telefoni bianchi. Io mi vergognerei se fossi uno di quelli che dopo aver disprezzato i telefoni bianchi, fanno oggi un certo cinematografo, che loro chiamano di consumo o chiamano d'arte, e che veramente è terrorizzante dal punto di vista morale.

D. - *In sostanza io credo che, anche se non ne era consapevole o se lo era solo in parte, il vostro cinema non era un cinema antifascista, ma era un cinema afascista, con l'alfa privativo. Cioè veramente un cinema che prescindeva nel modo piú assoluto dal clima politico del momento. Ed è singolare che il regime non si sia accorto che questo cinema ambientato in Ungheria, che mostrava famiglie ricche, vegete e distratte, fosse tutto il contrario di quel vivere pericolosamente che loro andavano cosí proponendo al popolo italiano.*

R. - Sí, come osservazione è giustissima. Io mi sento una persona abbastanza per bene per non mettere della politica, e della politica facile, in certe dichiarazioni. Però quello che lei ha detto lo condivido in pieno.

D. - *In* L'uomo che sorride *c'è Assia Noris che è una specie di bisbetica domata. Lei riuscí a domare Assia Noris?*

R. - Questo può essere un piccolo episodio divertente. Io avevo un sistema personale; quando avevo un'attrice conosciuta come difficile, l'ammazzavo di gentilezze. *L'uomo che sorride* si faceva mi pare a Tirrenia, ho l'impressione che si girasse proprio a Tirrenia. In ogni modo era una donna intelligentissima, furba di una furbizia enorme; però io, anche per prenderla un po' in giro, le avevo insinuato, facendoglielo dire attraverso altre persone, che sapevo fare le carte. Lei impazzí di gioia. E allora mi ripeteva: «Mi devi fare le carte, mi devi fare le carte». La tenni in ballo fino all'ultima sera e poi dissi: «E va be', se mi costringi, ma ti dirò anche le cose spiacevoli». E gli dissi tutto quello che lei mi aveva raccontato durante il mese di lavorazione. Lei rimase completamente stordita e convinta che io veramente sapessi fare le carte.

D. - *In quell'epoca lei fece anche un dittico,* Felicita Colombo e Nonna Felicita *da Adami, con Dina Galli e Falconi. Nel secondo interviene anche D'Ancora che, se non sbaglio, è un genero dissipatore o dissipato. Questi film ebbero molto successo, vero?*

R. - Quelli erano film che seguivano i successi teatrali. In questo caso si abbinava al successo teatrale l'enorme presa della Galli come attrice. La Galli era veramente formidabile. Io veramente la ricordo come una donna straordinaria.

D. - *E, a suo giudizio, Falconi, la Gramatica, la Galli rendevano al cinema quanto a teatro o addirittura piú che sulla scena?*

R. - Forse si può partire da un altro punto di vista. Anche oggi, che s'è aggiunta la televisione, gli attori si dividono nelle diverse categorie, quelle che corrispondono bene a uno o all'altro dei mezzi di espressione. Cioè, c'è un attore che va bene in teatro e non rende in cinema o in televisione. Rarissimamente ci sono quelli che rendono in tutti i campi. Fra questi metterei la Galli e anche le Gramatica. Le due sorelle Gramatica si distinguevano perché la Irma era piú sobria e perciò aveva un numero di parti piú ristrette, non poteva giocare troppo; l'altra era formidabile.

D. - *Ma, quando si trattava di lavorare con questi mostri sacri, lei doveva trattenerli o stimolarli?*

R. - Normalmente - questa è una confessione - siccome si trattava del rifacimento di commedie, la funzione del regista era di fotografare quello che loro avevano fatto a teatro, suggerendo quella che poteva essere la diversità di tono data dal mezzo. Però non mi pare di aver mai consigliato a questi attori di fare cose diverse: anche perché, diciamoci la verità, i registi che consigliano gli attori bravi sono dei presuntuosi.

D. - *Quindi per lei l'attore, e soprattutto quando è un buon attore, non è uno strumento, ma è un artista che ha una sua autonomia?*

R. - Ah, sí. Se si vuol raggiungere degli effetti, l'attore deve essere scelto con le caratteristiche adatte per quel ruolo. Io so di fatti che avvengono adesso che sono terrorizzanti. Cioè si prendono delle persone, gli si fanno tingere i capelli, gli si mettono delle calze con lana speciale, filata in un paese speciale, si fanno quattro mesi di prova per far fare all'attore quello che non ha mai fatto e che non rifarà mai. Questa non è la regia. La regia era quella di Talli. Molti non sanno adesso chi è Talli. Talli era un attore di prosa, che era poi diventato direttore di prosa, il quale diceva: «Io sfrutto i difetti dei miei attori e ne faccio dei buoni attori». E io sono convinto che questa è ancora oggi valida come soluzione. Cioè, se io devo fare un uomo grasso, non vado a prendere uno magro e lo imbottisco come se devo fare uno alto non gli metto dei trampoli. E poi

«... l'enorme presa della Galli come attrice»
(*Felicita Colombo*, 1937)

questi attori, quando sono bravi, devono essere lasciati molto fare perché hanno un momento di grazia. Poi c'è una grossa differenza, che non so se qualcun altro le avrà detto, che l'attore dialettale è bravo alla prima, alla seconda inquadratura, cioè non si ripete. L'attore che viene dalle accademie può fare 70 volte la stessa inquadratura e poi dire «domani ricominciamo», ma quello è un genere di attore che io non amo.

D. - *In* La dama bianca, Ai vostri ordini signora *e anche in altri film che forse non ricordo, lei ebbe Elsa Merlini che era allora celeberrima in teatro e molto amata dal pubblico. Anche, qui la Merlini rifece se stessa, rifece il proprio personaggio sullo schermo?*

R. - Non ho dei ricordi molto vivi di questi film. Erano film assolutamente normali. Mentre parlavamo prima dei telefoni bianchi e io difendevo i telefoni bianchi, questo tipo di commedia io non lo starei a difendere perché era lo sfruttamento che il produttore dell'epoca cercava di fare di un attore o di una attrice di successo.

D. - *Piú elaborato come spettacolo, come gioco scenico diciamo meglio, è* Questi ragazzi, *un film che io ho rivisto recentemente, dalla commedia di Gherardi. Fra De Sica, la Barbara, Viarisio, la Rissone, c'era un gioco d'interpreti abbastanza divertente. C'era un montaggio, no? Era la commedia, ma contemporaneamente mi sembra che lei gli abbia dato una struttura piú cinematografica.*

R. - *Questi ragazzi* è pieno di ricordi. Si girava in uno scorcio di libertà di De Sica, fra una compagnia e l'altra, fra un film e l'altro. A Tirrenia, era d'inverno, faceva freddo, c'erano delle scene all'aperto. Avevamo una Rissone deliziosa, perché io considero la Rissone di quel periodo come un'attrice formidabile. Tutti erano simpaticissimi. Ma soprattutto c'era un condizione di estrema indigenza della produzione, tanto che la mattina non si poteva girare prima che arrivasse il treno da Roma che portava una scatola di pellicola. Erano 303 metri e si doveva girare cercando di non ripetere mai le scene, perché a un certo momento, anche se c'era ancora il sole, l'operatore diceva: «Basta, è finita la pellicola». Durante il film capitò anche un'avventura diciamo politico-ministeriale perché a un certo punto fu sospesa la lavorazione perché non aveva avuto il visto.

D. - *Che visto era?*

R. - Il visto per il soggetto. Allora io mi precipitai a Roma, commosso dalla situazione di questi produttori che erano veramente della brava gente... Guardi che io anche oggi, 1974, apprezzo moltissimo il produttore singolo che riesce a fare il filmetto a colpi di genio e che qualche volta cava fuori un attore nuovo, mentre i grossi produttori a combinazioni bancarie non fanno che distribuire centinaia di milioni e molte volte in dollari ad attori sul declino della loro carriera. Be', io, commosso dalla

situazione di questa gente, venni a protestare e corsi un pericolo di sanzioni perché non fui molto ben gradito qui negli ambienti del Minculpop di allora.

D. - *Lei usò molte volte De Sica in quel primo periodo della sua attività. Cosa può dire di De Sica attore cinematografico, del De Sica romantico di quell'epoca?*

R. - Guardi, siccome ho l'impressione che lei voglia fare una cosa non da settimanale, che voglia fare una cosa un po' di cultura, no...? Allora questo non c'entra con me, perché io non sono un personaggio di cultura. Per De Sica, però, potrei dire due o tre cose. Molte volte mi è stato detto: «Tu hai trovato, tu hai creato De Sica». Io ho sempre detto non è vero niente. Però, diciamolo fra noi, è vero. Perché io l'ho incontrato una sera in un teatro dove c'erano dieci persone di pubblico e il giorno dopo dovevano chiudere la compagnia: lui aveva tutte le qualità enormi che aveva e, come attor giovane, veramente poteva far pensare a qualche cosa di eccezionale. Cosí nacque De Sica. Come attore, secondo me, ha un limite, un limite piacevolissimo. In un certo momento aveva stancato. Poi ha avuto una grossa ripresa perché è un enorme, enorme accalappiatore di cose. Credo che da Camerini abbia succhiato tutto... Quando lui finí il periodo di Camerini, credo che Camerini non sapesse piú nemmeno dire «motore». E allora bisogna dire di De Sica questo: De Sica aveva in sé tutte le qualità per fare l'attore, però molti, e fra gli altri ci sono stato anch'io, sbagliavano sui suoi limiti. Perché lui come attore aveva un determinato limite, quando l'ha oltrepassato non se l'è cavata piú tanto bene. Tanto è vero che è ritornato in auge quando ha fatto la parodia di se stesso. Però è una persona capace, avveduta, come ho detto prima, accalappiatore. Un enorme assimilatore dei valori degli altri, di quelli che lo circondavano. Cosí è diventato quello che è diventato.

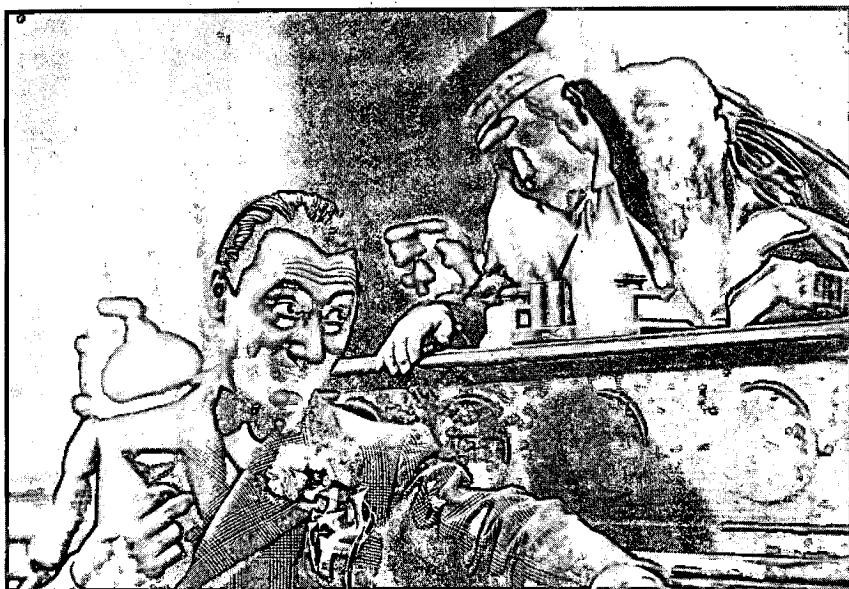
D. - *Quindi lei crede che De Sica attore sia stato piú convincente nei primissimi film, fino al '34-'35, che non nel secondo periodo della sua carriera prima di diventare regista, in altri termini?*

R. - Eh, sí, perché nei primi film gli davano piú spago. Mi ricordo che De Sica faceva parte di una mia compagnia e mi vennero a chiedere il permesso di fargli fare *Gli uomini che mascalzoni*. Se Camerini avesse fatto un'altra cosa invece di fare *Gli uomini che mascalzoni,* o se Mattoli avesse risposto «no, dico, sei scritturato mio, tu non ti muovi di qui nemmeno se me dai la penale», se insomma De Sica avesse fatto come primo film un film piú comico, probabilmente la sua strada sarebbe stata diversa. Io sono fatalista, io credo che tutto è scritto, tutto è stabilito. Se noi pensiamo che, a un certo momento, c'è stato un periodo in cui i produttori pregavano di non mettere il nome di De Sica nei titoli del film perché era controproducente... È successo a lui come è successo ad altri. Questo dimostra che effettivamente era scritto quello che doveva succedere. Cioè lui ha cominciato a recitare con la Pavlova, con Guido Salvini e ha messo su una compagnia deliziosa. Se quella sera che io so-

no andato in teatro, (io allora ero segretario della Suvini e Zerboni, sono entrato cosí come un padrone di casa) non avessi visto questi giovani che recitavano in un modo formidabile e non avessi saputo che quelli non mangiavano perché non incassavano da fare non dico la paga, ma nemmeno da distribuire pochi soldi, probabilmente la sua vita sarebbe stata diversa. Lui avrebbe lo stesso raggiunto la meta che ha raggiunto, ma l'avrebbe raggiunta per una strada diversa.

D. - *In* L'ha fatto una signora *del '39, lei aveva appunto due attori dialettali ai quali abbiamo fatto riferimento prima, Rosina Anselmi e Michele Abbruzzo insieme con Nino Taranto. Oltre a questi c'è una giovanissima Alida Valli.*

R. - È interessante perché Alida ha cominciato con dei piccolissimi film. È quello che mi pare che aveva accennato prima. Cioè, io sono sempre molto interessato al nuovo attore; e non mi pare che la cinematografia debba essere un'industria come quella dei ferri smaltati, cioè un fatto puramente economico. Alida era giovanissima e molto carina, soprattutto aveva un viso di una fotogenia spettacolare: non si riusciva a fotografarla male. E ha cominciato con piccoli film perché aveva esordito con *Il feroce Saladino* mi pare, lo rilevo a conforto di quella mia idea, che dai piccoli film possono venir fuori degli elementi nuovi. In quel film lí c'erano alcune cose interessanti. Cioè, c'era la Anselmi, la caratteristica siciliana che per anni ha mantenuto il ruolo fisso senza oscillazioni. Poi c'e-

«Come attore aveva un determinato limite»
(*L'uomo che sorride*, 1936)

«... era un tentativo nuovo, appunto per questo io me ne faccio un po' vanto» (*Imputato, alzatevi!*, 1939)

ra Abbruzzo che era quello che sperava di diventare Musco, non c'è riuscito o solo in vecchiaia s'è fatto un buon attore, adesso è un buon attore giú al teatro di Catania, recita e fa bene. Taranto è quello che è. E soprattutto in Alida c'è stata questa sua carriera molto interessante perchè lei ha sfiorato il grande successo e forse se non fosse stata attirata dall'America, avrebbe avuto una quotazione europea che l'avrebbe fatta durare di piú.

D. - *Oppure, una volta andata in America, doveva allora rimanerci, doveva decidere. Viceversa non ha deciso né in un senso né nell'altro. Lí forse è stata la sua debolezza. Dopo in* Eravamo sette vedove *lei ha usato un altro illustre attore di teatro, Antonio Gandusio.*

R. - Gandusio è eccezionale. A me fa commozione pensare a Gandusio. *Eravamo sette vedove* è una commediola senza nessun significato, però io di Gandusio ricordo una cosa. In un altro film... Posso parlare di un altro film o no?

D. - *Quale film?*

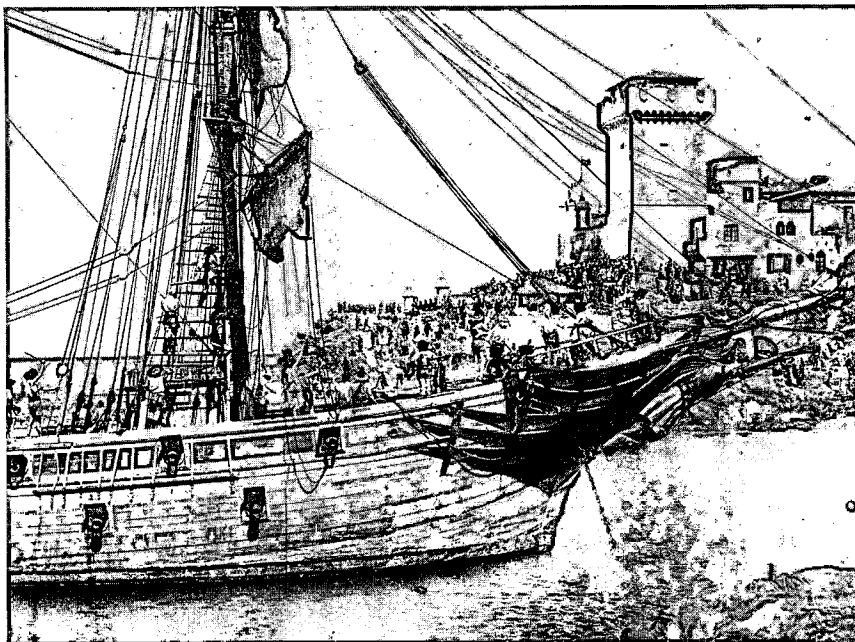
R. - ... mi pare *Stasera niente di nuovo.* In *Stasera niente di nuovo* lui era un dottore amico di un giornalista che era Ninchi, e Alida, siamo ancora tutto nello stesso circolo, moriva alla fine. Finito il film e proiettato, il produttore mi chiamò e mi disse - era il conte Giannuzzi, un uomo intelligentissimo, simpaticissimo, morto troppo presto - mi disse: «Mario -

mi dava del tu, mi voleva bene, eccetera - io ti regalo un milione se tu non mi fai morire Alida Valli». Un milione di allora erano 300 milioni di oggi. Non me li avrebbe dati, ma mi avrebbe dato 50 o 100 mila lire. Ma gli dissi: «No, Giannuzzi, questa deve morire, non c'è cosa». E allora Gandusio nel film aveva questa scena: lui tornava a casa e parlava con un uccellino, un canarino. E la scena si svolgeva cosí: lui apriva la gabbia, il canarino usciva, lui gli metteva un piatto con del miglio e gli diceva: «Vedi, Michelangelo - il canarino si chiamava Michelangelo - io ho fatto tante cose nella mia vita, ho visto di tutto, eccetera, eppure oggi - dice - a vedere quella ragazza che sta per morire, lo sai che quasi stavo per piangere?». Sono parole di una rara semplicità. Gandusio le ha dette in un modo cosí eccezionale che questo uccellino si è messo a sentirlo con la testina storta e, quando ha finito, gli elettricisti dal ponte hanno fatto un applauso. Questo io non l'ho mai piú visto sul set e non credo che capiti molte volte.

D. - *Infatti Gandusio ebbe in* Stasera niente di nuovo *un successo personale notevole, anche perché nel cinema finora aveva fatto delle parti piuttosto farsesche, inferiori forse ai suoi meriti. A questo punto lei ebbe un'altra delle sue invenzioni, cioè lanciò nel il cinema Macario, al quale fece fare quattro film:* Imputato alzatevi, Lo vedi come sei?, Non me lo dire *e* Il pirata sono io, *uno dopo l'altro praticamente. Il primo forse è il piú significativo dei quattro, è vero?*

«Quando è stato tentato il grosso colpo...

R. - Sí, ho avuto la possibilità di consultare l'Enciclopedia dello Spettacolo e mi sono accorto che io ho fatto una quantità di cose. Tante cose che quelli che vanno per la maggiore oggi, non se le sono mai sognate di fare, perché le ho fatte saltando da un genere all'altro. A un certo punto ho avuto la sensazione che un film comico con Macario si potesse fare. Macario adesso, in maturità, dimostra di essere un ottimo attore di prosa, ma anche allora aveva delle qualità notevoli. Io ho fatto questo. Io ho preso alcuni nomi che sono Maccari, Guareschi, insomma tutti gli umoristi, nessuno escluso; Metz, Marchesi, Steno. Tutti quelli che poi sono diventati importanti li ho invitati a collaborare alla stesura di un film comico. Cosa che non si era mai fatta in Italia perché non esisteva né il genere di film, c'era la corsetta alla Ridolini e basta e non c'era nemmeno il tipo del gag man, cioè quello che fa un gag e te lo dà, te lo vende, te lo regala. Il risultato è stato veramente eccezionale. Eccezionale perché nel film *Imputato alzatevi*, che meriterebbe di essere rivisto, ci sono delle cose veramente intelligenti. Non sono tutte dovute a me, ho solo il merito di aver riunito certa gente. Ma ho creato un tipo di attore comico che ha dimostrato di avere una presa sul pubblico. Il film ha funzionato. Anche i due film seguenti, sempre con Metz, Marchesi, Steno eccetera, hanno funzionato. Quando è stato tentato il grosso colpo, *Il pirata sono io*, non c'è stato più il risultato economico. Perché ? Perchè il film comico sopporta difficilissimamente la grossa cornice. Non esistono casi.

D. - *In* Imputato alzatevi *era interessante il tentativo da parte*

«...non c'è stato più il risultato economico» (*Il pirata sono io!*, 1940)

degli sceneggiatori, di questi umoristi che lei ha ricordato, di trasferire nel cinema quell'umorismo, diciamo cosí, metafisico o surreale, come si diceva allora, del «Marc'Aurelio», del «Bertoldo».

R. - Sí, era un tentativo nuovo, appunto per questo io me ne faccio un po' vanto. Non era piú la battuta da commedia, era qualche cosa di surreale, e il farlo funzionare mi fece allora piacere come mi fa piacere adesso ricordarlo. Perché tutte le volte che si fa un tentativo, si corre un rischio perché il pubblico non è sempre disposto ad accettare determinate cose.

D. - *Particolarmente divertente era la scena in tribunale in cui il film si concludeva con quel giudice che, se non sbaglio, era Ernesto Almirante, no?*

R. - Ah, per quella scena lí c'è un ricordo. Lei ha sbagliato a chiedermi un colloquio cosí, mi doveva far parlare una sessantina di ore. Dunque deve sapere che quel giorno ci fu una lite all'inizio della lavorazione, la mattina, con l'operatore Gallea. Siccome era un po' lento, io gli dissi qualche cosa. Eravamo amici, ma gli dissi qui bisogna muoversi fare in fretta. Allora lui cominciò a tirar via. E non so se quel giorno si batté un record perchè si fecero 67 inquadrature, una cosa del genere. Però, nel pomeriggio alle quattro, il presidente di Cinecittà, Freddi, mi mandò a chiedere il permesso di far entrare 200 giapponesi e altra gente che volevano vedere girare una scena. Allora a me venne l'idea. Dico: sí, fra un quarto d'ora, venti minuti. Mandai a chiamare il tappezziere di Cinecittà, che era un operaio straordinario - gli operai italiani sono i migliori del mondo - e gli dissi: «Guarda, tu qui, sulla imboccatura del tribunale, mi devi fare un sipario, alla meglio». Dice: «Un quarto d'ora?». «Un quarto d'ora». Intanto che lui impiastricciava eccetera, facemmo entrare i giapponesi. E allora dissi: «Disponetevi misti, per favore, non tutti i giapponesi da una parte»; poi aggiunsi: «Voltate la macchina da presa». Dissi: «Please, - il mio inglese è cattivo adesso, allora era quasi inesistente - Volete applaudire tutti insieme?». E quelli: «Uhuhuhuhu...». «Basta. Un altro applauso» «Uhuhuhuhu...». «Avete visto abbastanza - conclusi -, adesso andatevene». Allora a me mi venne l'idea di fare dell'aula un teatro, perché il teatro senza pubblico non avrebbe funzionato, invece con queste piccole ideuzze improvvisate, venne fuori quella cosa che Almirante fece benissimo perché aveva un atteggiamento quando veniva avanti tenendosi su la toga che era veramente di prim'ordine. Almirante era uno di quegli attori piccoli, che però possono in determinati ruoli avere un risultato veramente buono.

D. - *Mi pare che in quel film si tentò anche un tipo di illuminazione abbastanza inconsueto. Era tutto molto bianco, no? Molto chiaro.*

R. - Questo fu il risultato di una collaborazione con un mio caro amico, il marchese Rappini che faceva i costumi e le scene. E allora venne fuori

questo risultato perché l'operatore può fare una certa fotografia quando ha il materiale adatto.

D. - *In quella stessa epoca, credo tra un film e l'altro di Macario, lei diresse* Mille chilometri al minuto *con Besozzi, Gandusio e Vivi Gioi, che è un curioso tentativo di innestare la fantascienza in una commedia.*

R. - Il risultato dal punto di vista commerciale fu, credo, relativo. Io, come risultato, ebbi in dono dal produttore un magnifico orologio d'oro che non ho mai portato non so perché, extra plat, me lo ricordo sempre. Il soggetto non era male, ma forse non era ancora venuto il momento per certi temi.

D. - *Troppo presto?*

R. - Forse era la parodia di un tipo di film del quale non si era ancora fatto l'originale. Capito? Non si poteva prendere in giro una cosa che non era ancora stata fatta seriamente.

D. - *Lei dice che ha fatto la parodia della fantascienza prima che la fantascienza nascesse?*

R. - Infatti è cosí. C'erano altri difetti. Gandusio esagerava nei toni. E poi c'era il ritorno sulla terra, non è che approdavano su un pianeta, ritornavano sulla terra e questo non dava consolazione al pubblico, che in quelle cose lí vuole forse l'avventura completa.

D. - *Sempre tra un Macario e l'altro, c'è un film molto romantico e patetico che è* Abbandono. *Un film in costume, con un'attrice che ebbe una fine abbastanza triste, Corinne Luchaire. Nello stesso film c'è anche Valenti che ha avuto anche lui una fine tragica. Cosa ricorda di questo film?*

R. - Questo film è di un interesse enorme per me, perché è stato girato a pochi giorni dalla dichiarazione di guerra. La Luchaire voleva ritornare in Francia e non vedeva l'ora di partire. E il produttore, un uomo simpaticissimo, aveva fatto fare delle costruzioni enormi perché, secondo lui, gli attori erano importanti. Cosí aveva fatto fare dei saloni che per traversarli ci voleva mezz'ora. Le finestre erano enormi, alte 14 metri, in modo che non si è trovata nessuna villa, nessun palazzo che potesse avere le corrispettive aperture per gli esterni. Di questo film io mi ricordo tante cose. Ricordo bene la figura di Valenti: il seguito, la sua morte tragica, lo illumina in un modo strano, perché lui era un uomo di una simpatia inaudita e contemporaneamente aveva delle qualità cinematografiche eccezionali, mentre non aveva la possibilità di parlare, perché era un attore che non poteva assolutamente parlare. Di *Abbandono* potrei raccontare questo: che, siccome la Luchaire voleva partire, di notte nel porto di Civitavecchia dovevamo fare una scena tragica con un bambino; e questi bambini, non si sa perché, quando devono star svegli dormono o

il contrario. Allora io ho avuto la sensazione per passate esperienze che non sarei riuscito a finire la scena in quei pochi minuti. Cosí mi procurai una decina di bambini, che stavano da una parte, e a turno mettevamo sotto un bambino, sono tutti uguali, e allora questo faceva la scena. C'era anche l'attore Georges Rigaud, che non ha fatto poi una gran fortuna, ma che come presenza fisica era eccezionale.

D. - *Nel '41, per l'interpretazione di Alida Valli, lei diresse quello che, secondo me, è il suo film piú equilibrato, il suo film ancora oggi piú godibile. Cioè,* Ore 9, lezione di chimica. *Nel suo genere è, a mio giudizio, un film perfetto. Non so se lei condivide questo, questo mio parere.*

R. - Sí. La risposta è molto breve: me ne sono accorto.

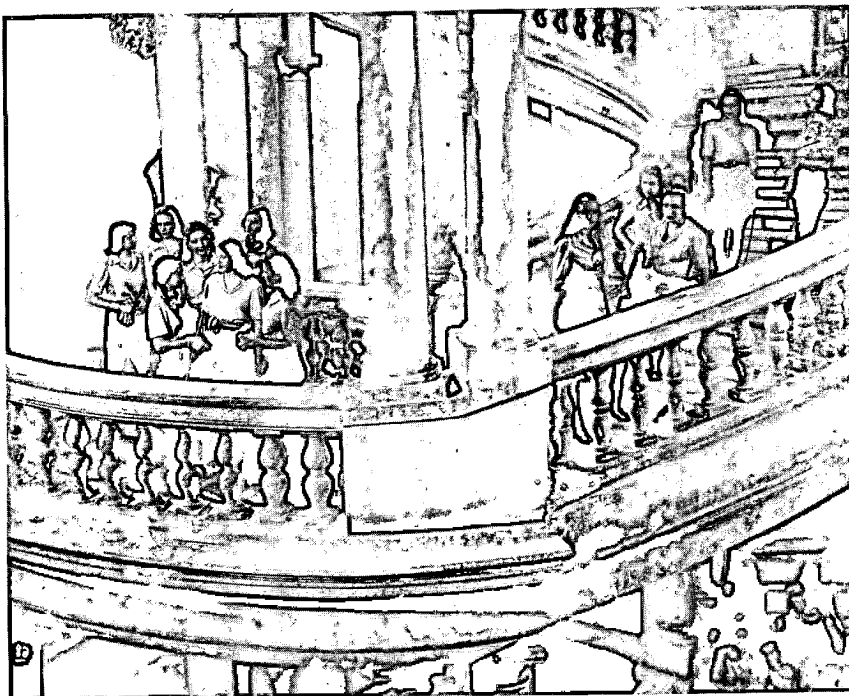
D. - *E lei dirigendo quel film sapeva di fare un film, se cosí posso esprimermi, migliore degli altri?*

R. - Ne avevo la speranza perché c'erano i mezzi. Perché mentre io odio lo sperpero, il buttar via i soldi, credo che, quando si fa un film di un certo respiro, ci vogliono dei mezzi. Allora, per esempio, in quel caso lí c'è una scala che io ho fatto ricostruire. Quando si fa il filmetto bisogna fare una quantità di rinunce, quando si fa il film medio con dei mezzi, si può sperare in un risultato.

D. - *Oltre la Valli, che faceva un personaggio insolito in quanto apparentemente negativo (sembrava maligna, malvagia, poi invece era anche lei un cuor d'oro) c'era un personaggio abbastanza inventato che era quello di Irasema Dilian. Una faccia quasi nuova, no?*

R. - Sí, ma la Dilian era inventata fino a un certo punto perché il personaggio corrispondeva a quello che era lei. Non c'era uno sforzo di interpretazione, la Dilian era cosí, era una ragazza cosí. Mi ricordo che lei era scritturata da un produttore il quale non me la voleva cedere per il film perché aveva paura che si rovinasse. Invece ebbe molto successo.

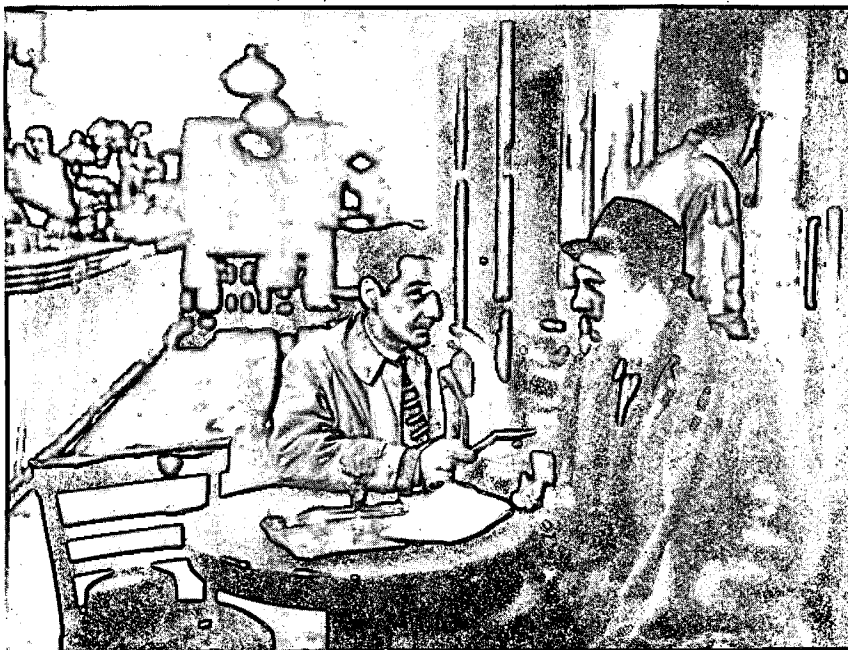
D. - *Quello che è curioso di* Ore 9, lezione di chimica *è questa mistura di elementi comico-sentimentali e invece altri elementi stranamente realistici, come la figura del milionario milanese, no? Quella di Micheluzzi, no? Chi era?*

R. - Micheluzzi, il veneto, è morto poco tempo fa, ed era rimasto in corrispondenza con me, forse l'unico che mi scriveva ogni tanto perché si vede che seguiva i film, e mi chiamava «maestro». Io non ho fatto granché come regista per il suo personaggio perché era proprio lui, con la sua leggera esitazione nel parlare che gli creava il tipo. E poi fisicamente era giusto come padre di Alida. Insomma l'uomo ricco fatto da Micheluzzi era credibile, non era il solito pescecane finto.

«Nel suo genere, un film perfetto»
(*Ore 9, lezione di chimica*, 1941)

D. - *E in* Ore 9, lezione di chimica *appunto, secondo me, abbiamo la controprova che i cosiddetti telefoni bianchi, quando erano portati a un grado di definitezza, avevano una loro efficacia e un loro senso, perché il film naturalmente corrispondeva a una certa retorica dell'epoca. In effetti i ricchi erano buoni, no? e quindi questo c'è. Dal punto di vista sociale il film non è difendibile, ma questo non ha nessuna importanza: è una favoletta e come favoletta funziona. Improvvisamente invece, dopo questo film tutto tutto girato in una chiave di commedia, lei si cimentò in una serie di film che venivano lanciati con uno slogan che era «i film che parlano al vostro cuore». Film che ebbero un enorme successo e che erano invece di carattere realistico anche se, per alcuni aspetti, melodrammatico. Cioè* Luce nelle tenebre, Catene invisibili, Labbra serrate *e* Stasera niente di nuovo. *Fu nella sua carriera una svolta.*

R. - Beh, e, come dicono i napoletani, ccà nisciuno è fesso. Iniziare un filone con un film significa anche un certo diritto a sfruttarlo, no? Però, era fatto tutto con un criterio di una certa onestà. I cattivi erano cattivi, ma erano cattivi per bene. E questa serie di film modestamente, scusate

«Iniziare un filone
(Luce nelle tenebre, 1941)

se mi lodo troppo ma bisogna che lo dica, per me era interessante anche perché io feci un tentativo. Cioè, feci fare la parte del primo attore a un caratterista, a Carlo Ninchi. Questo mi ricorda un tentativo che io avevo fatto prima in teatro e per poco non sono stato preso a revolverate da un mio amico musicista. Cioè, siccome per me la legge superiore alla quale avrei voluto sempre obbedire è l'estetica, a me l'idea del contrabbasso in orchestra mi dava un enorme fastidio. Allora io dissi a questo mio amico se si poteva fare un'orchestrina senza contrabbasso e allora lui mi disse, dice: «No, nun se pò ffà - assolutamente nun se pò ffà». Allora io dissi: «Guarda, il teatro è piccolo, è tutto velluti, eccetera. Se io faccio uscire l'orchestra e gli smoking dal sipario e questo col contrabbasso, è finito tutto». Allora il musicista piangendo disse: «Va bene, farò uscire il basso tuba». L'amico era Mascheroni, il basso tuba uscí e io feci l'orchestra senza contrabbasso. Quando si trattò di fare questi film con Alida io non trovavo piú il ragazzo bellino che potesse fare l'amoroso e mi venne l'idea di far fare a Ninchi una parte insolita che potesse rappresentare un elemento nuovo nell'orchestrazione. Siccome avevo simpatia per Ninchi, che era ancora relativamente giovane, pensai di affidare a lui la parte di protagonista, cioè Alida giovanissima doveva innamorarsi di Ninchi. I produttori, naturalmente, mi dissero che ero pazzo, che non si poteva fare, che c'erano le regole... Sa, i produttori hanno sempre stabilito delle regole nei film. Vogliono i grandi saloni. C'è

«... significa anche un certo diritto a sfruttarlo»
(*Catene invisibili*, 1942)

stato un periodo che volevano sempre la festa da ballo. Allora io mi imposi e dissi: facciamo il film con Ninchi. E il film andò bene, i film andarono bene perché Checchi in alcuni di questi film e Ninchi in *Stasera niente di nuovo* stabilirono che bisogna essere onesti nel lavoro. Io ho sempre creduto questo, in una forma di onestà nel lavoro. Io non sono mai stato in malafede quando lavoravo perciò credevo in quel momento che ci fosse la necessità di fare qualche cosa di interessante anche sotto questo aspetto.

D. - *Negli altri due film, al posto di Carlo Ninchi, c'è Fosco Giachetti che è un attore in qualche modo simile. E quindi lei dice che il successo di questi film è dato dal loro fondo popolare, dalla loro presa drammatica?*

R. - Per esempio, *Stasera niente di nuovo* fu suggerito da mia madre, che aveva letto su un giornale la storia di un giornalista milanese e me la raccontò con due parole. E venne fuori un film che, insomma, ha rappresentato qualcosa per quel momento. Una cosa interessante è stata questa. C'è una regola che la musica di un film bello notoriamente è brutta, mentre la musica di un film brutto notoriamente è bella. Quando diedero *Stasera niente di nuovo* al Barberini... Io ho avuto sempre un certo atteggiamento, non ho mai assistito a un mio film; e quando sento di registi che dopo aver fatto un film, per sei mesi vanno a vedere tutte

le prime in tutto il mondo, mi fanno una gran tenerezza perché dev'essere una cosa umiliante. Allora io presi il treno per andare a Bevagna e in treno sentii cantare la canzone del film *Ma l'amore no* e rimasi molto soddisfatto. Mi dicevo: vedi che cosa vuol dire, ieri sera hanno dato il film e già cantano la canzone. E quello che cantava alla fine disse: «Il film è brutto, ma la canzone è molto bella».

D. - *Il film non è brutto. Anzi, a mio giudizio,* Stasera niente di nuovo *è, a rivederlo, il suo film migliore insieme a* Imputato alzatevi *e* Ore 9, lezione di chimica. *Cioè, nei tre generi, nelle tre direzioni diverse, il film comico di Macario, il film-commedia con la Valli, e questo che era un tentativo di caratterizzazione realistica assai singolare. Lei ha ricordato Gandusio prima, ma anche il personaggio di Ninchi, il personaggio della Galli....*

R. - Se permette vorrei dire una cosa della Galli. Io allora facevo le sceneggiature con Aldo De Benedetti, che era un uomo di un'intelligenza enorme, anche se non aveva una gran voglia di lavorare; e poi aveva un contrasto con me: non sentiva il dialetto, lui avrebbe scritto solo in italiano. Mentre io sono sempre stato un fautore del dialetto nel personaggio secondario perché credo che dia vita alla vicenda. Per *Stasera niente di nuovo* sentii il bisogno, a un certo punto, perché la storia era ambientata a Milano e nessuno parlava mai in milanese, di una nota dialettale. Avendo incontrato per caso al ristorante la signora Galli, le chiesi se voleva venire a fare una piccola parte. Venne, le feci fare una brevissima scena vicino a una finestra con poche battute improvvisate. La ringraziai e lei mi disse: «Posso andare?». Allora mi venne cosí, improvvisamente un'idea. Dissi: «Senta, signora Dina, mi faccia un piacere, guardi lí - e lí non c'era niente perché il teatro era vuoto - e dica "pôra tosa,,». Dice: «Ma perché devo dire...» «Mi dica pôra tosa». E lei disse una volta sola: «Pôra tosa». A quel punto nel film, nel montaggio, c'era la Valli che stava morendo. Sa che era perfetta l'intonazione? Perché non è vero che l'attore deve essere un cerebrale, deve essere un uomo, e una donna in questo caso, intelligente e avere una perfetta conoscenza del mezzo di espressione. Perché io ho sempre sostenuto una cosa: che non si possono improvvisare gli attori. Si può improvvisare il tranviere che dice «avanti», si può improvvisare il piccolissimo ruolo che sarà poi doppiato. Ma l'attore che fa un vero personaggio non si può improvvisare.

D. - *Lei non pensava al cinema francese nel fare* Stasera niente di nuovo, *al cinema di Carné, al cinema di Duvivier, al cinema che si vedeva in quegli anni?*

R. - No. Onestamente no. Sono un ammiratore di quel cinema lí e non mi sentivo all'altezza. Facevo quello che sentivo di fare. Guardi, io ero un avvocato che doveva fare il produttore; fu l'amico Bragaglia che, tre giorni prima di iniziare un film, disse che era occupato, non poteva venire, e io cominciai a fare il regista, cosí, occasionalmente. Ho sempre

avuto una grande conoscenza dei miei limiti. Il cinema francese, specialmente in quel periodo, con quei nomi che ha citato lei, sono meritevoli di un rispetto enorme. No, non avevo l'ambizione di imitarli.

D. - *Alida Valli ha interpretato tre dei quattro film di cui stiamo parlando. Le sembra che la Valli abbia dato in quei film una prova efficiente?*

R. - Sí, soprattutto perché rappresentava quello che era: una ragazza di quell'età, con quegli occhi, con quelle possibilità di espressione.

D. - *Perché in particolare in* Catene invisibili, *in* Stasera niente di nuovo, *anche in* Luce nelle tenebre, *la Valli ebbe delle occasioni drammatiche che non le si sono presentate spesso. Lei ha spinto la Valli verso un personaggio piú drammatico, no? Piú accentuato. Fino a quel momento, anche con lei, la Valli aveva fatto solo delle commedie. Non fu difficile portarla a toni diversi, a livelli drammatici?*

R. - Bah, qui bisogna dire la verità. La Valli era un'attrice che poteva fare qualunque cosa. Non sembrava molto interessata. Le interessavano le carte, giocare a carte, i dischi. Perciò nel momento in cui si girava una determinata scena faceva quello che il regista le diceva, senza approfondire di cosa si trattava. Per quello che riguarda la Valli, ricordo questo. Durante la guerra, con il coprifuoco, in una parallela di via Rasella, nel periodo di via Rasella, giravamo un film con Fabrizi e la Valli. C'era uno sketch. Questo sketch era stato scritto da me e Fabrizi in una situazione un po' buffa perché avevamo preso la simpamina tutti e due. A lui l'aveva fatto addormentare. Allora io avevo messo giú 'sto sketch rapidamente e poi l'avevo realizzato in poco tempo. Era la storia di una maestrina che viveva, durante il periodo di guerra, vicino a un portalettere carico di famiglia, con tutti i figli. Tutti i giorni, alla stessa ora, dalla casa della Valli si sentiva il preludio di Rachmaninov sul piano, suonato con una forza di vibrazione drammatica. Allora Fabrizi combinava uno scherzo, faceva cenno ai figli che si erano muniti tutti di coperchi di pentole e intonavano una specie di inno. Si apriva la porta e veniva la Valli con un'aria cosí, tutta dimessa e sconsolata, chiedeva scusa e diceva: «Capisco che vi do fastidio, ma vi devo spiegare perché io a quell'ora suono questo pezzo al pianoforte. Mio marito è in guerra e quando io l'ho accompagnato alla stazione, ci siamo ripromessi che alle 5 uno pensava all'altro, io suonando quel pezzo di musica e lui pensando a me. E io in questi giorni sono molto triste perché non ricevo lettere». E allora Fabrizi, con voce commossa diceva: «Io sono uno schifoso perché la lettera è arrivata, è qui». Cavava fuori la lettera dalla busta e la dava alla Valli. Avevamo poca pellicola, dopo veniva il coprifuoco, bisognava finire e andare via. C'era stata anche la faccenda delle Fosse Ardeatine, perciò non si scherzava, eh? Bene, nell'interno di questa busta c'era un foglio con scritte delle parolacce spaventose, le cose piú luride che si possono immaginare. Alida ha aperto questo foglio, l'ha letto e gli sono venute giú le lacrime, ma non lacrime di riso, lacrime di commozione. Questo

mi sembra eccezionale perché aveva una grande forza di attrice. Questo episodio io lo ricordo come un complimento per Alida.

D. - *Infatti è un complimento. Il film è* Circo equestre Zabum *che è stato girato sotto i tedeschi. La Valli ha fatto tre film di cui si stava parlando:* Luce nelle tenebre, Catene invisibili *e* Stasera niente di nuovo. *Per* Labbra serrate *invece lei usò un'altra attrice, Annette Bach.*

R. - Era un'attrice tedesca, non so se aveva fatto solo teatro o anche cinematografo in Germania. Era una donna molto simpatica e soprattutto molto colta.

D. - *Lei ha parlato di Fabrizi. Appunto con Fabrizi lei nel '43, prima del 25 luglio, fece* L'ultima carrozzella *dove lui era un vetturino nell'epoca dei taxi, e così si sentiva superato. Accanto a Fabrizi c'era Anna Magnani.*

R. - Parlare della Magnani è un po' difficile. Dunque, gli anni della Magnani. In quel momento faceva in questi film delle piccole parti. Molto bene perché lei scavava, veniva dalla rivista. Io ho lavorato con lei anche in teatro, molto. E la Magnani aveva una gran simpatia per me. Era straordinaria e anch'io avevo una gran simpatia per lei. Con Fabrizi c'era sempre lo scontro perché non si facevano sopravanzare uno dall'altra. In questo film, che io ho visto recentemente alla televisione, lei fa un ruolo di una canzonettista, ma mi pare che lo faccia molto bene.

D. - *L'ultimo film che precede il 25 luglio è di nuovo una commediola,* La vispa Teresa *fatta a uso e consumo di Lilia Silvi. C'era Vera Carmi che fa la fatalona, poi c'è Leonardo Cortese che poi alla fine sposa la Silvi. Come giudica lei la Silvi come attrice, questo fenomeno che ebbe questo momento così, di grande popolarità?*

R. - È strana questa domanda perché lei mi parla di un'attrice che quasi non ricordo. È stata una cosa passeggera, proprio non ho nessun ricordo specifico.

D. - *Con questo abbiamo finito di parlare dei film che lei ha girato in quegli anni. Contandoli sono trentuno, dal '34 al '43, cioè praticamente una media leggermente superiore a un film a quadrimestre. Lei ritiene che un'attività così incessante abbia condizionato i suoi risultati, oppure crede che il tempo possa essere anche breve senza pregiudizio per la qualità del film?*

R. - Mah, ho impressione che quando si parla di film è come quando si parla di cucine. Ci sono tante forme di cucine perchè si passa dalla cosa più semplice alla cosa più complicata. Non si può fare un paragone fra un grosso film, che richiede una lunga preparazione, e il filmetto commerciale che si può fare rapidamente. Quelli che facevo io, l'ho dichiarato, erano senza nessuna pretesa.

D. - *Mi sembra una dichiarazione eccessivamente modesta. Fra tutti, lei ha detto di avere tentato vari generi. Lei ha fatto la commedia, la farsa, il film patetico in costume, il film realistico in abiti moderni. Qual è il genere nel quale lei ritiene di avere dato il meglio di lei stesso?*

R. - Mah, mi pare d'aver detto durante il corso di questa conversazione che io sono stato quasi sempre in buona fede, cioè ho lavorato in buona fede e, naturalmente, ero sempre, quasi sempre, soddisfatto di quello che facevo. Quando la figura del produttore s'imponeva un po' (non che io accettassi le imposizioni perché non le ho subíte mai), ma insomma quando il produttore faceva delle richieste che non erano nelle mie corde, allora i risultati erano negativi.

D. - *Lei certamente andava al cinema allora. Chi erano i registi che lei amava di piú? Quali gli attori che la interessavano di piú?*

R. - Be', io non andavo molto al cinema perché ho avuto un paio di disavventure. Una volta sono stato accusato di aver fischiato il film di un mio collega e non era vero perché io stavo in galleria e quello che fischiava era in platea. E allora evitavo. I film che a me piacevano erano quelli di Lubitsch. Io trovo Lubitsch un grande regista.

D. - *E gli attori americani e francesi?*

R. - Mah, diventa un po' complicato...

D. - *Stiamo finendo, stiamo finendo.*

R. - Beh, questa può sembrare una posa. Le confesso che io di questi attori non ho conosciuto nemmeno il nome.

D. - *La sua precedente esperienza teatrale, come manager di rivista eccetera, le è servita per il cinema, oppure il cinema lei ritiene che sia un cosa del tutto diversa?*

R. - Del tutto diversa. Guardi, il teatro è una cosa fantastica. Il cinema può essere fantastico, ma è diverso. Però, nel teatro a un certo punto si alza un sipario e c'è un attore e un pubblico. Al cinema c'è un montatore, una moviola, un paio di forbici e dei milioni, perciò non c'è un paragone possibile. Quello che può dare di emozione una sera di teatro, il cinema non lo potrà mai dare.

D. - *Ci sono dei film che lei avrebbe voluto fare, un soggetto che le stava particolarmente a cuore, e per qualche motivo non ha poi realizzato?*

R. - Non mi ricordo specificamente qualche caso. Recentemente avevo letto una novella che mi sembrava interessante e l'avevo fatta comprare a un mio cugino, che voleva produrre un film, e naturalmente il film non è andato in porto.

D. - *Ci furono casi in cui il vigente potere politico, il clima fascista ha condizionato il suo lavoro? Ci sono stati interventi censori, dei soggetti che sono stati modificati e manipolati?*

R. - Beh, c'era una forma di autocensura, perciò praticamente quella censura che veniva dall'alto non aveva piú ragione di intervenire.

D. - *Nella sua ricchissima filmografia non c'è neanche lontanamente, in nessun caso, il piú piccolo sospetto di un film di propaganda. Tutti i suoi colleghi ne hanno fatto almeno uno. A lei non capitò. Rifiutò di farne? Non le furono proposti? Com'è la cosa?*

R. - Eh, non vorrei che fosse interpretata male, ma io rifiutai di farlo. L'avvocato Mattoli non fa l'arte, fa del commercio, fa dello spettacolo, ma la propaganda non mi piace e la politica con l'arte non mi pare che si leghi. Mi fu proposto di fare un certo film, anzi insistettero un pochettino, ma io cercai di non farlo e non lo feci.

D. - *Di che si trattava?*

R. - Era la sorella della Petacci che voleva fare un film, ma io andai a chiedere consiglio a mio fratello che era un personaggio importante allora e lui disse: «Cerca di farlo, giacché te lo domandano». Io avevo già messo in scena un lavoro di Mussolini, ma non mi sembrava... Poi c'era di mezzo la madre della Petacci e mi dava fastidio. Non lo feci. Proprio non mi sentivo di farlo, ecco.

D. - *Lei ha accennato a Aldo De Benedetti che era il suo collaboratore piú assiduo come sceneggiatore. Ha avuto altri collaboratori, non diciamo fissi, ma insomma fedeli?*

R. - No. E specialmente in quel periodo. Dopo, per i film comici, ho dovuto naturalmente cambiare forma di collaborazione, ma i miei film sono fatti tutti con Aldo De Benedetti.

D. - *Lei partecipava al montaggio o lasciava che altri vi provvedessero?*

R. - Relativamente perché allora c'erano ancora dei montatori. Io ne ricordo uno. Un tipo eccezionale, un certo Fernando Tropea che veniva dal muto e che conservava le qualità eccezionali del muto. Questo pover'uomo poi è finito alcoolizzato, è finito in manicomio, male. Aveva un solo guaio, che quando il montaggio era verso la fine mi diceva: «Avvocà, tagliamo questo», e cominciava a tagliare e lui avrebbe tagliato tutto. Se io non lo fermavo avrebbe tagliato tutto il film.

D. - *Per le commedie d'ambiente moderno, per i telefoni bianchi, lei aveva uno scenografo che la seguiva abitualmente?*

R. - Ne ho avuti parecchi successivamente. Sí, di solito ci si affeziona a un collaboratore vero? Allora, in un primo tempo c'era Medin, poi sono venuti altri. Ma non ho avuto mai quello che si dice il tipo di collaborazione fissa, senza cambiamenti.

D. - *E per la musica?*

R. - Eh, per la musica in quel periodo lontano c'erano nomi che oggi quasi non si ricordano piú. Perché in un primo tempo si usavano musiche classiche, si usava Čajkovskij e Verdi e altre cose. Poi per la commedia leggera c'era il solito autore di canzonette dell'epoca.

D. - *Lei girava sempre in presa diretta?*

R. - Beh, in un primo periodo la presa diretta era obbligatoria...

D. - *E poi?*

R. - E poi alla fine si faceva il doppiaggio strettamente necessario, perché effettivamente la presa diretta dava una resa migliore.

Filmografia di Mario Mattoli

1934 **Tempo massimo** — **s., sc.**: M. Mattoli — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Gastone Medin — **mo.**: Giacomo Gentilomo — **m.**: Virgilio Ripa, Vittorio Mascheroni — **int.**: Vittorio De Sica, Milly, Camillo Pilotto, Enrico Viarisio, Amelia Chellini, Giulio Donadio, Nerio Bernardi, Anna Magnani, Ermanno Roveri — **p.**: ZaBum.

1935 **Amo te sola** — **s.**: basato sulla commedia musicale «Il gatto in cantina» di Nando Vitali e Salvatore Allegra — **sc.**: M. Mattoli, Giacomo Gentilomo — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Gastone Medin — **c.**: Gino Sensani — **mo.**: Giacomo Gentilomo — **m.**: Salvatore Allegra — **int.**: Vittorio De Sica, Milly, Enrico Viarisio, Giuditta Rissone, Carlo Ninchi, Renato Cialente, Ada Dondini, Enzo Biliotti, Giovanni Barrella, Carlo Duse, Guglielmo Sinaz — **p.**: Sangraf.

1936 **Musica in piazza** — **s.**: Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Giacomo Gentilomo — **f.**: Arturo Gallea — **mo.**: Giacomo Gentilomo — **m.**: Virgilio Ripa, Vittorio Mascheroni — **int.**: Milly, Ugo Ceseri, Mino Doro, Enrico Viarisio, Agostino Salvietti, Ermanno Roveri, Achille Majeroni, Guido Celano, Anna Maria Dossena, Carlo Duse, Gemma Bolognesi — **p.**: Etrusca.

Sette giorni all'altro mondo — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: M. Mattoli, Aldo De Benedetti — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Gastone Medin — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Franco Casavola — **int.**: Armando Falconi, Leda Gloria, Mimí Aylmer, Enrico Viarisio, Camillo Pilotto, Franco Coop, Vanna Vanni, Nietta Zocchi — **p.**: Etrusca.

La damigella di Bard — **s.**: basato sulla commedia omonima di Salvator Gotta — **sc.**: Salvator Gotta — **f.**: Anchise Brizzi — **scg.**: Gastone Medin — **co.**: Gino Sensani — **m.**: Franco Casavola — **int.**: Emma Gramatica, Luigi Cimara, Mirella Pardi, Amelia Chellini, Armando Migliari, Romolo Costa, Cesare Bettarini, Olga Pescatori, Mario Brizzolari — **p.**: I.C.I.

L'uomo che sorride — **s.**: basato sulla commedia omonima di Luigi Bonelli e Aldo De Benedetti — **sc.**: Luigi Bonelli, Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Guido Fiorini — **mo.**: Paolo Moffa — **m.**: Cesare A. Bixio — **int.**: Vittorio De Sica, Assia Noris, Umberto Melnati, Enrico Viarisio, Paola Borboni, Armando Migliari, Luisa Garella — **p.**: Amato—E.I.A.

1937 **Questi ragazzi** — **s.**: basato sulla commedia omonima di Gherardo Gherardi — **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **d.**: Gherardo Gherardi — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Gastone Medin — **mo.**: Giuseppe Fatigati — **m.**: Vittorio Mascheroni — **int.**: Vittorio De Sica, Paola Barbara, Giuditta Rissone, Enrico Viarisio, Checco Rissone, Armando Migliari — **p.**: Romulus—Lupa.

Gli ultimi giorni di Pompeo — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Domenico Scala — **scg.**: Carlo Enrico Rava — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Giulio Bonnard — **int.**: Enrico Viarisio, Roberta Mari, Camillo Pilotto, Dina Perbellini, Giovanni Cimara, Tecla Scarano, Agostino Salvietti, Franco Coop, Armando Migliari, Romano Calò, Marcello Giorda, Armando Fineschi, Vincenzo Scarpetta — **p.**: Capitani—I.C.A.R.—Sirio.

Felicita Colombo — **s.**: basato sulla commedia omonima di Giuseppe Adami — **sc.**: Giuseppe Adami, Ivo Perilli, Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Giorgio Pinzauti, Alfredo Montori — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Cesare A. Bixio — **int.**: Dina Galli, Armando Falconi, Roberta Mari, Giuseppe Porelli, Paolo Varna, Giovanni Barrella, Angelo Gandolfi — **p.**: Capitani—I.C.A.R.

1938 **La dama bianca** — **s.**: basato sulla commedia omonima di Aldo De Benedetti e Gugliemo Zorzi — **sc.**: Aldo De Benedetti, Guglielmo Zorzi — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **int.**: Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viarisio, Vincenzo Scarpetta, Ada Cristina Almirante, Giovanna Galletti, Amilcare Pettinelli — **p.**: Aurora—Fonoroma.

Nonna Felicita — **s.**: basato sulla commedia di Giuseppe Adami — **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Giulio Bonnard, Giovanni D'Anzi — **int.**: Dina Galli, Armando Falconi, Nino Taranto, Maurizio D'Ancora, Lilia Dale, Lidia Johnson, Angelo Gandolfi — **p.**: I.C.A.R.

L'ha fatto una signora — **s.**: basato sulla commedia omonima di Maria Ermolli — **sc.**: Maria Ermolli, Pio De Flaviis, Guglielmo Giannini, M. Mattoli — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Alfredo Montori — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Giulio Bonnard — **int.**: Rosina Anselmi, Michele Abbruzzo, Alida Valli, Nino Taranto, Tina Pica, Virgilio Riento — **p.**: I.C.A.R.

1939

Ai vostri ordini, signora — **s.**: basato sulla commedia «Déjeuner au soleil» di André Birabeau — **sc.**: Oreste Biancoli, M. Mattoli — **f.**: Arturo Gallea — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Felice Montagnini, Cesare A. Bixio — **int.**: Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Enrico Viarisio, Pina Renzi, Enzo Biliotti, Armando Migliari, Elena Altieri, Achille Majeroni, Checco Rissone — **p.**: Aurora — Fono Roma.

Imputato alzatevi! — **s.**: Anacleto Francini — **sc.**: Vittorio Metz, M. Mattoli — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Vittorio Mascheroni — **int.**: Erminio Macario, Greta Gonda, Armando Migliari, Ernesto Almirante, Leila Guarni, Carlo Rizzo, Felice Romano, Ori Monteverdi — **p.**: Alfa Film.

«Lo vedi come sei... Lo vedi come sei?!» — **s.**: Anacleto Francini — **sc.**: Vittorio Metz, Steno, M. Mattoli — **f.**: Ugo Lombardi — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Vittorio Mascheroni — **int.**: Erminio Macario, Franca Gioieta, Enzo Biliotti, Greta Gonda, Paola Minora, Amleto Filippi, Carlo Campanini, Carlo Rizzo, Armando Migliari — **p.**: Alfa Film.

Eravamo sette vedove — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Carlo Montuori — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Ulisse Siciliani — **int.**: Antonio Gandusio, Nino Taranto, Laura Nucci, Laura Solari, Silvana Jachino, Greta Gonda, Amelia Chellini, Nico Pepe, Maria Dominiani, Loris Gizzi, Gino Bianchi, Anna Maria Dossena, Adolfo Geri — **p.**: Manenti Film.

1940

1000 chilometri al minuto — **s., sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Domenico Scala — **scg.**: Piero Filippone — **c.**: Mario Rappini — **mo.**: M. Mattoli — **m.**: Ezio Carabella, Giovanni D'Anzi — **int.**: Nino Besozzi, Antonio Gandusio, Vivi Gioi, Amelia Chellini, Aroldo Tieri, Enzo Biliotti, Nerio Bernardi, Romolo Costa, Lola Braccini, Jole Frigerio, Giovanni Dolfini — **p.**: Fauno Film.

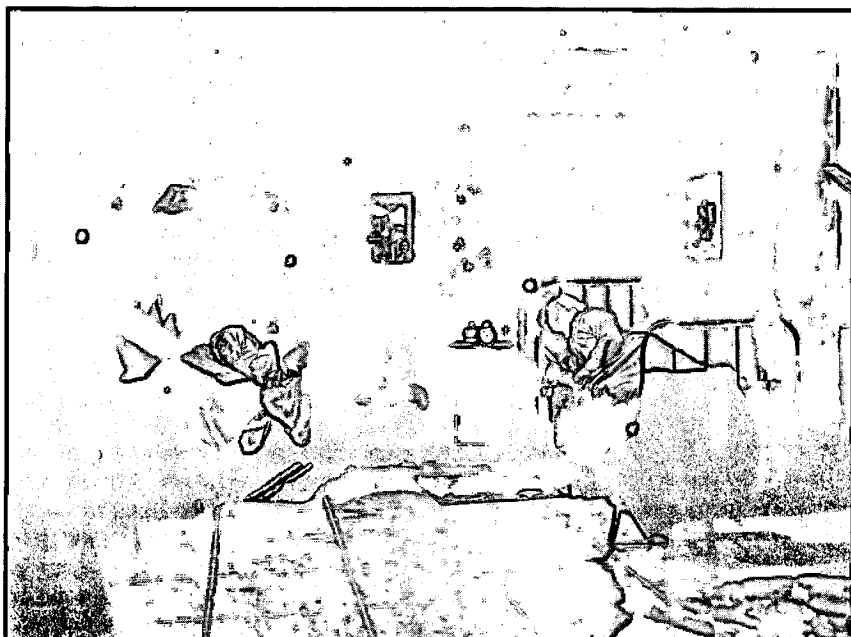
Non me lo dire! — **s.**: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno — **sc.**: Vittorio Metx, Marcello Marchesi, Steno, M. Mattoli — **f.**: Aldo Tonti — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Mario Serandrei — **m.**: Cesare A. Bixio — **int.**: Erminio Macario, Wanda Osiris, Tino Scotti, Enzo Biliotti, Silvana Jachino, Guglielmo Barnabò, Nino Pavese, Carlo Rizzo, Guglielmo Sinaz — **p.**: Capitani.

Il pirata sono io! — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno — **f.**: Aldo Tonti — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Mario Serandrei — **m.**: Cesare A. Bixio — **int.**: Erminio Macario, Dora Bini, Juan De Landa, Carmen Navascuès, Katiuscia Odinzova, Enzo Biliotti, Carlo Rizzo, Agnese Dubbini, Tino Scotti, Polidor, Mario Siletti, Nino Pavese — **p.**: Capitani.

Abbandono — **s., sc.**: M. Mattoli, Steno — **f.**: Jan Stallich — **scg.**: Guido Fiorini — **c.**: Mario Rappini — **mo.**: Mario Serandrei — **m.**: Salvatore Allegra — **int.**: Corinne Luchaire, Georges Rigaud, Maria Denis, Osvaldo Valenti, Sandro Ruffini, Camillo Pilotto, Lia Orlandini, Nerio Bernardi, Giulietta De Riso, Carlo Duse — **p.**: Sangraf.

1941

Ore 9 lezione di chimica — **s.**: Laura Pedrosi, Aldo De Benedetti — **sc.**: M. Mattoli, Aldo De Benedetti, Marcello Marchesi — **f.**: Jan Stallich — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Elmo Di Lazzaro, Ezio Carabella — **int.**: Alida Valli, Irasema Dilian, Andrea Checchi, Carlo Campanini, Giuditta Rissone, Ada Dondini, Sandro Ruffini, Carlo Micheluzzi, Olga Solbelli, Bianca Della Corte, Dedi Montano, Tatiana Farnese, Giulio Calì, Diana Franci — **p.**: Manenti Film.

Luce nelle tenebre — **s., sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli — **f.**: Arturo Gallea — **scg.**: Ottavio Scotti — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Carlo Innocenzi (con brani di Chopin, Čaikovskij, Liszt — **int.**: Alida Valli, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Carlo Campanini, Enzo Biliotti, Carlo Lombardi, Guglielmo Sinaz, Ugo Sasso — **p.**: Incine.

Voglio vivere così! (1941)

1942 **Voglio vivere cosí** — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Leo Cattozzo — **f.**: Aldo Tonti — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Giovanni D'Anzi (con brani di Donizetti, Giordano, Mascagni) — **int.**: Ferruccio Tagliavini, Silvana Jachino, Carlo Campanini, Carlo Micheluzzi, Armando Migliari, Nino Crisman, Giovanni Grasso — **p.**: Sangraf—Pegoraro.

Catene invisibili — **s.**: Francesco Marturano, Aldo De Benedetti — **sc.**: M. Mattoli, Aldo De Benedetti, Vittorio Malpassuti, Marcello Marchesi — **f.**: Anchise Brizzi — **scg.**: Ottavio Scotti, Liub Christow — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Carlo Innocenzi (con brani di Schumann e Sibelius) — **int.**: Alida Vali, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Giuditta Rissone, Carlo Campanini, Jone Morino, Luigi Almirante, Augusto Marcacci, Armando Migliari — **p.**: Italcine.

I tre aquilotti — **s.**: Tito Silvio Mursino (Vittorio Mussolini) — **sc.**: M. Mattoli, Alessandro De Stefani — **f.**: Anchise Brizzi — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Renzo Rossellini (canzone di Giovanni D'Anzi) — **int.**: Leonardo Cortese, Carlo Minello, Alberto Sordi, Michela Belmonte, Piero Carnabuci, Enrico Effernelli — **p.**: A.C.I.

Labbra serrate — **s. sc.**: M. Mattoli, Aldo De Benedetti — **f.**: Anchise Brizzi — **scg.**: Piero Filippone — **int.**: Annette Bach, Fosco Giachetti, Andrea Checchi, Vera Carmi, Carlo Campanini, Giulio Donadio, Tino Scotti — **p.**: Manenti Film.

La donna è mobile — **s., sc.**: Steno e Mario Monicelli — **f.**: Alberto Fusi — **m.**: Giovanni D'Anzi — **int.**: Ferruccio Tagliavini, Fioretta Dolfi, Carlo Campanini, Dora Bini, Rosina Anselmi, Carlo Micheluzzi, Arturo Bragaglia, Margherita Seglin — **p.**: Sangraf.

Stasera niente di nuovo — **s., sc.**: Luciano e M. Mattoli, Aldo De Benedetti — **f.**: Aldo Tonti — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Ezio Carabella (canzone di Giovanni D'Anzi) — **int.**: Alida Valli, Carlo Ninchi, Antonio Gandusio, Giuditta Rissone, Dina Galli, Tina Lattanzi, Niní Gordini Cervi, Anna Maestri, Aldo Rubens, Tino Scotti, Cesarina Gheraldi, Armando Migliari — **p.**: Consorzio Italcine.

1943 **L'ultima carrozzella** — **s.**: Aldo Fabrizi — **sc.**: Aldo Fabrizi, Federico Fellini — **f.**: Tino Santoni — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Mario Ruccione — **int.**: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Tino Scotti, Olga Solbelli, Paolo Stoppa, Anita Durante, Marina Doge, Paola Veneroni, Enzo Fiermonte, Emilio Baldanello, Giulio Battiferri, Giacinto Molteni, Elide Spada, Gustavo Cacini, Aristide Garbini, Romolo Balzani, Ciro Berardi, Nando Bruno, Oreste Fares, Corrado Racca, Guido Verdiani, Mario Ruccione, Amleto Patroni, Paolo Ferrara, Vittorio Cuomo, Lauro Gazzolo, Greta Kaiser — **p.**: Artisti Associati—Continentalcine.

La valle del diavolo — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Leo Cattozzo, Lorenzo Pegoraro — **f.**: Renato Del Frate — **scg.**: Piero Filippone — **c.**: Mario Rappini — **m.**: Salvatore Allegra — **int.**: Marina Berti, Andrea Checchi, Carlo Ninchi, Osvaldo Valenti, Ada Dondini, Nino Pavese, Tino Scotti — **p.**: Sangraf.

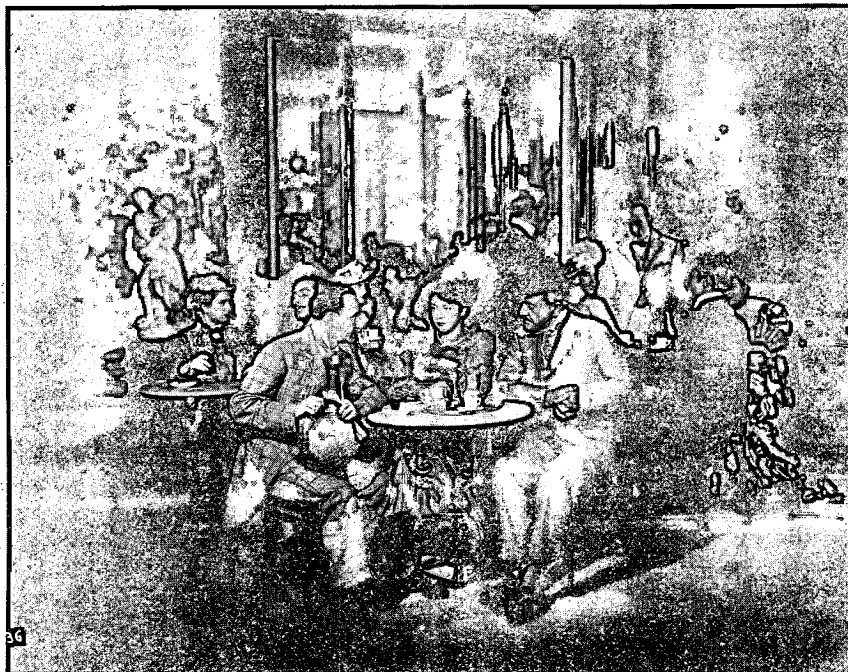
1944 **Ho tanta voglia di cantare!** — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Leo Cattozzo — **f.**: Charles Suin — **m.**: Giovanni D'Anzi — **int.**: Ferruccio Tagliavini, Vera Carmi, Virgilio Riento, Luigi Cimara, Carlo Campanini, Tino Scotti, Luisa Rossi, Aldo Silvani, Lia Orlandini — **p.**: Sangraf.

Circo equestre Za-Bum — **s.**: Marcello Marchesi — **sc.**: M. Mattoli — **int.**: Alida Valli, Aldo Fabrizi, Roldano Lupi, Carlo Ninchi, Isa Pola, Enrico Viarisio, Carlo Campanini — **p.**: Produzione Associata—Titanus.

La vispa Teresa — **s.**: Mario Mattoli, Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti — **f.**: Charles Suin — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Giovanni D'Anzi — **int.**: Lilia Silvi, Roberto Villa, Carlo Ninchi, Antonio Gandusio, Vera Carmi, Giuditta Rissone, Tino Scotti, Cesare Fantoni, Aldo Silvani — **p.**: Excelsa—Regina.

1945 **Partenza ore sette** — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli (e altri non identificati) — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Giovanni D'Anzi — **int.**: Chiaretta Gelli, Carlo Campanini, Alberto Rabagliati, Laura Gore, Marisa Donati, Enzo Turco — **p.**: Lux Film.

La vita ricomincia — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti, M. Mattoli, Steno — **f.**: Ubaldo Arata — **scg.**: Gastone Medin — **int.**: Alida Valli, Fosco Giachetti, Eduardo De Filippo, Carlo Romano, Maria Donati, Nando Bruno — **p.**: Excelsa.

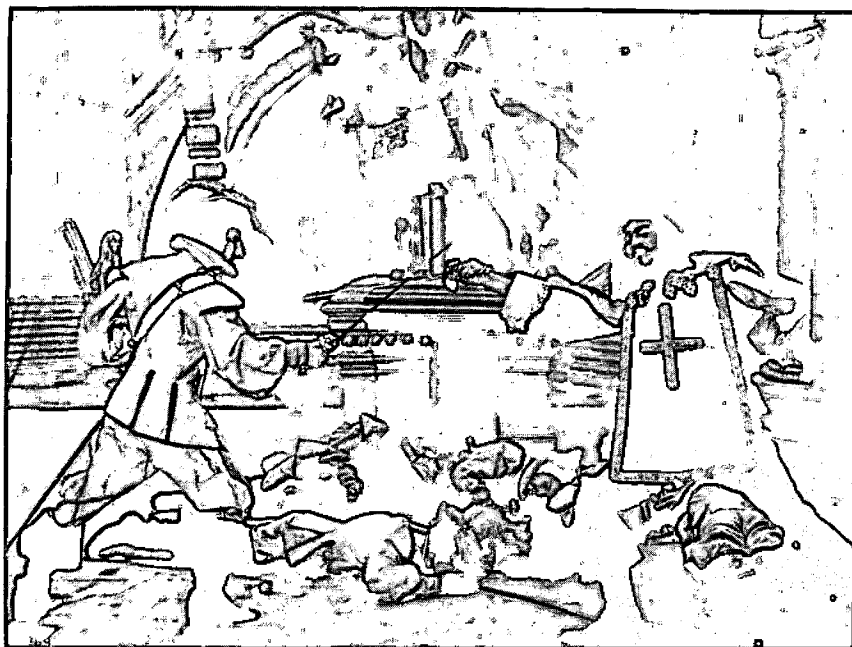
Il fiacre n. 13 - **r.**: (in collab. con Raoul André) — **s.**: basato sul ro-

Assunta Spina (1948)

manzo omonimo di Xavier de Montepin — **sc.**: Rastier, André Hugon — **f.**: Jan Stallich, Tino Santoni — **scg.**: Quignon, Gastone Medin — **m.**: Renzo Rossellini — **int.**: Marcel Herrand, Ginette Leclerc, Henri Nassiette, Vera Carmi, Roldano Lupi, Leonardo Cortese, Raymond Bussières, Pierre Larquey, Sandro Ruffini — **p.**: Excelsa—Cinématographie de France.

1948 **Assunta Spina** — **s.**: basato sul dramma omonimo di Salvatore Di Giacomo — **sc.**: Eduardo De Filippo, Gino Capriolo — **f.**: Gabor Pogany — **scg.**: Piero Filippone — **c.**: Gino Sensani — **mo.**: Fernando Tropea — **m.**: Renzo Rossellini — **int.**: Anna Magnani, Antonio Centa, Eduardo e Titina De Filippo, Giacomo Furia, Ugo D'Alessio, Aldo Landi, Rosita Pisano, Pietro Carloni — **p.**: Ora Film—Titanus.

Fifa e arena — **s.**: Steno — **sc.**: Marcello Marchesi, Steno — **f.**: Vincenzo Seratrice — **scg.**: Piero Filippone — **mo.**: Giuliana Attenni — **m.**: Pippo Barzizza — **int.**: Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Alda Mangini, Franca Marzi, Cesare Polacco, Giulio Marchetti, Luigi Pavese, Ada Dondini, Vinicio Sofia, Mané & Leho — **p.**: C.D.I.—Metropa Film.

Totò al giro d'Italia — **s.**: Vittorio Metz — **sc.**: M. Mattoli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno — **scg.**: Piero Filippone — **int.**: Totò, Isa Barzizza, Walter Chiari, Giuditta Rissone, Carlo Micheluzzi, Fulvia Franco, Fausto Coppi, Gino Bartali, Fiorenzo Magni — **p.**: Peg Film—Enic.

Fifa e arena (1948)

I cadetti di Guascogna (1950)

1949 **I pompieri di Viggiú** — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: Marcello Marchesi, Steno — **f.**: Aldo Tonti — **m.**: Armando Fragna — **int.**: Totò, Carlo Campanini, Silvana Pampanini, Carlo Dapporto, Isa Barzizza, Nino Taranto — **p.**: Lux Film.

Signorinella — **s., sc.**: Aldo De Benedetti — **int.**: Gino Bechi, Antonella Lualdi, Inga Gort, Ave Ninchi, Aroldo Tieri, Aldo Silvani — **p.**: Astoria.

1950 **Adamo ed Eva** — **s., sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz — **m.**: Pippo Barzizza — **int.**: Macario, Isa Barzizza, Guglielmo Barnabò, Riccardo Billi, Mario Riva, Ricky Denver, Gianni Agus, Enzo Biliotti, Vinicio Sofia, Luigi Cimara, Carlo Tamberlani, Nunzio Filogamo, Arnoldo Foà, Carla Pozzi, Luisa Frigerio, Grado De Franceschi — **p.**: Lux Film.

Il vedovo allegro — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti, Age, Furio Scarpelli, M. Mattoli — **int.**: Carlo Dapporto, Isa Barzizza, Amedeo Nazzari, Irasema Dilian, Arnoldo Foà, Cesco Baseggio, Ave Ninchi — **p.**: Marina Film.

I cadetti di Guascogna — **s., sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Age, Furio Scarpelli — **int.**: Walter Chiari, Ugo Tognazzi, Riccardo Billi, Mario Riva, Fulvia Mammi, Carlo Campanini, Alda Mangini, Ada Dondini, Virgilio Riento, Carlo Croccolo, Nerio Bernardi, Diana Dei, Enzo Garinei, Aldo Tarantino, Aldo Giuffré, Alfredo Rizzo, Federico Collino — **p.**: S.A.I. — Excelsa Film.

L'inafferrabile 12 — **s., sc.**: Marcello Marchesi, Steno, Mario Monicelli, Vittorio Metz, Sandro Continenza, Age — **f.**: Aldo Tonti — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Pippo Barzizza — **int.**: Walter Chiari, Silvana Pampanini, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Yvonne Sanson, Tamara Lees, Aroldo Tieri, Peppino Spadaro, Marilyn Buferd, Laura Gore, Enzo Biliotti, Nico Pepe, Giulio Marchetti, Federico Collino, Carlo Croccolo, Bruno Carèlli — **p.**: I.C.S.

Totò Tarzan — **s.**: Vittorio Metz — **sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Age, Furio Scarpelli — **f.**: Giuseppe La Torre — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Felice Montagnini, Armando Fragna — **int.**: Totò, Marilyn Buferd, Alba Arnova, Bianca Fusari, Vira Silenti, Tino Buazzelli, Mario Castellani, Luigi Pavese, Vinicio Sofia, Guglielmo Barnabò, Nico Pepe, Adriana Serra, Bruno Carelli, Galeazzo Benti, Luisa Poselli, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Enrico Luzi — **p.**: C.D.I.

Totò sceicco — **s., sc.**: M. Mattoli (e altri non identificati) — **f.**: Mario Albertelli — **m.**: Felice Montagnini, Armando Fragna — **int.**: Totò, Tamara Lees, Laura Gore, Aroldo Tieri, Lauretta de Lauri, Riccardo Billi, Ada Dondini, Kiki Urbani, Ubaldo Loria, Carlo Duse, Cesare Polacco, Ubaldo Lay, Mario Castellani, Carlo Croccolo, Arnoldo Foà — **p.**: Manenti Film.

1951

Arrivano i nostri! — **s.**: Vittorio Metz, Marcello Marchesi — **sc.**: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Age, Furio Scarpelli, Leo Cattozzo — **f.**: Mario Albertelli — **int.**: Walter Chiari, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Lisetta Nava, Nyta Dover, Pina Renzi, Enzo Biliotti, Carlo Croccolo, Alberto Sorrentino, Carlo Romano, Giuseppe Porelli, Cesco Baseggio, Nino Pavese — **p.**: Excelsa Film.

Accidenti alle tasse — **s.**: Mario Monicelli, Steno — **sc.**: Mario Monicelli, Steno, M. Mattoli, Leo Cattozzo — **f.**: Tonino Delli Colli — **int.**: Riccardo Billi, Mario Riva, Gisella Sofio, Aroldo Tieri, Bice Valori, Aldo Sorrentino, Gino Cavalieri, Enzo Biliotti, Silvana Jachino, Giuseppe Porelli, Pina Renzi, Guglielmo Inglese, Dorian Gray — **p.**: Ponti—De Laurentiis.

Totò terzo uomo — **s.**: M. Mattoli — **sc.**: M. Mattoli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Age, Furio Scarpelli, Leo Cattozzo — **f.**: Tonino Delli Colli — **int.**: Totò, Franca Marzi, Diana Dei, Aroldo Tieri, Riccardo Billi, Alberto Sorrentino, Enzo Garinei, Carlo Romano, Franco Pastorino, Guglielmo Inglese — **p.**: Ponti—De Laurentiis.

Il padrone del vapore — **s., sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz — **f.**: Tonino Delli Colli — **int.**: Walter Chiari, Delia Scala, Riccardo Billi, Mario Riva, Bice Valori, Carlo Campanini, Gisella Sofio, Enzo Biliotti, Alberto Sorrentino, Giovanna Pala, Gino Cavalieri — **p.**: Ponti—De Laurentiis.

1952

Anema e core — **s.**: Ruggero Maccari — **sc.**: M. Mattoli, Steno, Mario Monicelli, Ruggero Maccari, Leo Cattozzo — **f.**: Mario Albertelli — **int.**: Ferruccio Tagliavini, Riccardo Billi, Mario Riva, Franca Marzi, Dorian Gray, Carlo Campanini, Enzo Biliotti, Alberto Sorrentino, Alberto Inglese — **p.**: Excelsa Film.

Vendetta... sarda — **s., sc.**: Steno, Mario Monicelli, Ruggero Maccari — **f.**: Mario Albertelli — **m.**: Armando Fragna — **int.**: Walter Chiari, Carlo Campanini, Giovanna Pala, Riccardo Billi, Mario Riva, Enzo Biliotti, Carlo Croccolo, Dorian Gray — **p.**: Excelsa.

Cinque poveri in automobile — **s.**: Cesare Zavattini — **sc.**: Cesare Zavattini, Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Steno, Mario Monicelli — **f.**: Mario Albertelli — **m.**: Pippo Barzizza — **int.**: Aldo Fabrizi, Isa Barzizza, Walter Chiari, Eduardo e Titina De Filippo, Aldo Giuffré — **p.**: Documento Film.

1953 **Siamo tutti inquilini** — **s., sc.**: Ruggero Maccari, Vittorio Calvino — **f.**: Marco Scarpelli — **m.**: T. Saltina — **int.**: Aldo Fabrizi, Anna Maria Ferrero, Enrico Viarisio, Tania Weber, Peppino De Filippo — **p.**: Do-

Un turco napoletano — **s.**: basato sulla commedia omonima di Eduardo Scarpetta — **sc.**: Sandro Continenza, Mario Monicelli, Riccardo Maccari, Italo De Tuddo — **f.** (Ferraniacolor): Karl Struss, Riccardo Pallottini — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Pippo Barzizza — **int.**: Totò, Isa Barzizza, Carlo Campanini, Franca Faldini, Enzo Turco, Primavera Battistella, Mario Castellani, Mario Passante — **p.**: Rosa Film—Lux Film.

Il piú comico spettacolo del mondo — **s., sc.**: Mario Monicelli, Sandro Continenza, Italo De Tuddo, M. Mattoli — **f.**: (Ferraniacolor, 3D): Ferdinando Risi, Riccardo Pallottini — **scg.**: Piero Filippone — **int.**: Totò, May Britt, Franca Faldini, Tania Weber, Mark Lawrence, Mario Castellani, Alberto Sorrentino, Salvo Libassi — **p.**: Rosa Film.

Due notti con Cleopatra — **s., sc.**: Ruggero Maccari, Ettore Scola, M. Mattoli, — **f.** (Ferraniacolor): Karl Struss, Riccardo Pallottini — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Armando Trovajoli — **int.**: Sophia Loren, Alberto Sordi, Ettore Manni, Paul Muller, Rolf Tasna, Alberto Talegalli, Nando Bruno — **p.**: Excelsa—Rosa Film.

1954 **Miseria e nobiltà** — **s.**: basato sulla commedia omonima di Eduardo Scarpetta — **sc.**: Ruggero Maccari, M. Mattoli — **f.** (Ferraniacolor): Karl Struss, Luciano Trasatti — **int.**: Totò, Sophia Loren, Franca Faldini, Dolores Palumbo, Carlo Croccolo, Riccardo Billi, Vera Nandi, Franco Sportelli, Liana Billi — **p.**: Ponti—De Laurentiis—Excelsa.

Totò cerca pace — **s.**: basato su una commedia di Emilio Caglieri — **sc.**: Ruggero Maccari, Vincenzo Talarico — **f.** (Ferraniacolor): Riccardo Pallottini — **int.**: Totò, Isa Barzizza, Ave Ninchi, Enzo Turco — **p.**: Rosa Film—Titanus.

Il medico dei pazzi — **s.**: basato sulla commedia «'O miedeco de' pazze» di Eduardo Scarpetta — **f.**: Riccardo Pallottini — **int.**: Totò, Franca Marzi, Aldo Giuffrè, Vittoria Crispo, Tecla Scarano, Carlo Ninchi, Nora Ricci, Anna Campori, Mario Castellani, Maria Pia Casilio, Nerio Bernardi, Giacomo Furia — **p.**: Ponti Cinematografica.

1955 **L'ultimo amante** — **s., sc.**: Aldo De Benedetti — **f.**: Aldo Tonti — **int.**: Amedeo Nazzari, May Britt, Nino Besozzi, Frank Latimore, Elena Altieri, Mary Martin, Cesarina Gheraldi, Elli Parvo — **p.**: Ponti Cine-

matografica («Remake» — con variazioni - di **Stasera niente di nuovo**).

Le diciottenni — **s.**: Aldo De Benedetti — **sc.**: Aldo De Benedetti, Ennio De Concini, Carlo Musso, M. Mattoli — **f.**: Marco Scarpelli — **scg.**: Luigi Gervasi — **m.**: Armando Trovajoli — **int.**: Marisa Allasio, Virna Lisi, Hélène Portello, Antonio De Teffé, Angela Doni, Marina Pedela, Luisella Boni, Pietro De Vico, Caryl Gunn, Lola Braccini, Anna Maria Luciani, Rina Morelli, Gianni Santuccio — **p.**: Ponti Cinematografica.

1956 **I giorni piú belli** — **s.**: Laura Pedrosi — **sc.**: Sandro Continenza, Fede Arnaud, Ruggero Maccari, M. Mattoli — **f.** (Totalscope): Mario Montuori — **scg.**: Luigi Gervasi — **m.**: Roman Vlad — **int.**: Emma Gramatica, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Riccardo Billi, Mario Riva, Mario Carotenuto, Memmo Carotenuto, Clelia Matania, Giuseppe Porelli, Amedeo Girard, Valeria Moriconi, Vittorio De Sica — **p.**: Erredi (Roma)—Francinex (Parigi).

1957 **Peppino, le modelle e «chella llà»** — **s., sc.**: Edoardo Anton — **f.**: Anchise Brizzi — **scg.**: Alberto Boccianti — **int.**: Peppino De Filippo, Teddy Reno, Giulia Rubini, Fulvia Franco, Gino Bramieri, Massimo Serato — **p.**: DDL—Manenti.

1958 **I segreti della notte** — **int.**: Viviane Romance, Franco Fabrizi, Anna Maria Ferrero

Il più comico spettacolo del mondo (1953)

Come te movi, te fulmino! — **s.**: basato sulla commedia musicale «Un paio d'ali» di Pietro Garinei e Sandro Giovannini — **f.**: Alto Tonti — **m.**: Gorni Kramer — **int.**: Renato Rascel, Giovanni Ralli, Mario Carotenuto, Xenia Valderi, Dori Dorika, Cesare Bettarini, Franco Andrei — **p.**: Riama.

Totò, Peppino e le fanatiche — **s.**: Age, Furio Scarpelli — **sc.**: Ruggero Maccari, Steno, Age, Furio Scarpelli — **f.** (Totalscope): Anchise Brizzi — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Totò, Peppino De Filippo, Virna Lisi, Alessandra Panaro, Mario Riva, Johnny Dorelli, Rosalia Maggio, Aroldo Tieri, Anna Campori, Enio Girolami — **p.**: DDL.

1959

Non perdiamo la testa — **s.**: Giulio Scarnicci, Enzo Tarabusi — **sc.**: Giulio Scarnicci, Enzo Tarabusi, Ruggero Maccari, Ettore Scola — **f.**: Gabor Pogany — **scg.**: Piero Filippone — **m.**: Roberto Nicolosi — **int.**: Ugo Tognazzi, Franca Valeri, Carlo Campanini, Aroldo Tieri, Tina Pica, Xenia Valderi, Patrice Chantal, Daniela Rocca, Olghina de Robilant, Franco Coop, Marco Tulli, Raimondo Vianello, Valeria Fabrizi, Gianrico Tedeschi, Daniele Vargas, Elda Tattoli, Nino Pavese — **p.**: Galatea.

Prepotenti piú di prima — **s., sc.**: Mario Amendola, Ruggero Maccari, Aldo Fabrizi — **f.**: Gabor Pogany — **m.**: Gino Filippini — **int.**: Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Ave Ninchi, Mario Riva, Virgilio Riento, Alice Sandri, Luca Ronconi — **p.**: Sud film.

Guardatele, ma non toccatele! — **s.**: Bruno Baratti, Franco Castellano, Pipolo — **sc.**: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Bruno Baratti, Franco Castellano, Pipolo — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Ugo Tognazzi, Johnny Dorelli, Raimondo Vianello, Patrice Chantal, Liana Orfei, Lyn Shaw, Bice Valori, Enzo Garinei, Tino Scotti, Corrado Pani, Gianni Minervini, Chelo Alonso, Bruce Cabot, Gianpiero Littera, Giacomo Furia — **p.**: DDL—Manenti.

I provinciali — **s., sc.**: M. Mattoli — **int.**: Antonio Cifariello, Lorella De Luca, Sandra Milo, Enio Girolami, Gabriele Tinti, Luisella Boni, Virgilio Riento, Alberto Talegalli, Paolo Panelli, Rina Morelli, Yvonne Sanson, Franco Fabrizi — **p.**: Cei Incom — Sistina Cinematografica.

1960

Tipi da spiaggia — **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo — **f.** (Totalscope, Ferraniacolor): Riccardo Pallottini — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Ugo Tognazzi, Christiane Martell, Johnny Dorelli, Lauretta Masiero, Liana Orfei, Edy Vessel, Luciano Salce, Giustino Durano, Fred Pistoni, Cesare Polacco, Annie Gorassini, Gianni Minervini, Gino Buzzanca — **p.**: DDL—Manenti.

Signori si nasce — **s.**: Dino Falconi, Luigi Motta — **sc.**: Edoardo Anton, Franco Castellano, Pipolo — **f.** (Totalscope): Alvaro Mancori — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Totò, Peppino De Filippo, Delia Scala, Liana Orfei, Riccardo Garrone, Angela Luce, Vera Nandi, Lidia Martora-Maresca, Nico Pepe, Luigi Pavese — **p.**: DDL—Manenti.

Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi — **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo — **f.** (Totalscope): Alvaro Manconi — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Totò, Aldo Fabrizi, Christine Kaufman, Geronimo Meynier, Franca Marzi, Angela Luce, Rina Morelli — **p.**: DDL.

Appuntamento a Ischia — **s., sc.**: Roberto Gianviti, Vittorio Metz — **f.**: Roberto Gerardi, Marco Scarpelli — **scg.**: Flavio Mogherini — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Antonella Lualdi, Domenico Modugno, Linda Christian, Paolo Ferrari, Mina, Maria Letizia Gazzoni, Carlo Croccolo, Yvette Masson, Pietro De Vico, Elsa Vazzoler, Ugo D'Alessio, Mimo Belli, Carlo Taranto, Alberto Talegalli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia — **p.**: Serena Film.

Un mandarino per Teo — **s.**: basato sulla omonima commedia musicale di Sandro Giovannini e Pietro Garinei — **f.** (Eastmancolor): Gianni di Venanzo — **m.**: Gorni Kramer — **int.**: Walter Chiari, Sandra Mondaini, Ave Ninchi, Alberto Bonucci, Riccardo Billi, Annie Gorassini, Carlo Delle Piane, Anne Marie Delos, Corrado Olmi — **p.**: Columbus Film—Flora Film—Variety.

1961 **Sua Eccellenza si fermò a mangiare** — **s., sc.**: Roberto Gianviti, Vittorio Metz — **f.**: Alvaro Mancori — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Totò, Ugo Tognazzi, Virna Lisi, Lauretta Masiero, Lia Zoppelli, Raimondo Vianello, Vittorio Congia, Francesco Mulè, Nando Bruno — **p.**: DDL.

Cinque marines per cento ragazze — **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo — **f.**: Riccardo Pallottini — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Ugo Tognazzi, Virna Lisi, Little Tony, Bice Valori, Vittorio Congia — **p.**: Alpi Cinematografica.

1962 **Maciste contro Ercole nella Valle dei guai** — **s., sc.**: Marcello Marchesi, Vittorio Metz — **f.**: Enzo Oddone — **int.**: Mario Carotenuto, Raimondo Vianello, Carlo Croccolo, Liana Orfei, Francesco Mulè — **p.**: Cinesecolo.

Appuntamento in riviera — **s., sc.**: Roberto Gianviti, Vittorio Metz — **f.** Eastmancolor): Marco Scarpelli — **scg.**: Arrigo Equini — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Tony Renis, Mina, Graziella Granata, Francesco Mulé, Piero Mazzarella, Maria Letizia Gazzoni, Tony Ucci, Piero Tordi, Giulio Girola, Joe Sentieri, Enrico Ardizzone, Anna Garatti, Lia Zoppelli, Milva, Mimmo Palmara — **p.**: Serena Film.

1963 **Obiettivo ragazze** — **s., sc.**: Franco Castellano, Pipolo — **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini — **scg.**: Alberto Boccianti — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Walter Chiari, Marisa Del Frate, Tony Renis, Alighiero Noschese, Alberto Bonucci, Carlo Campanini, Antonella Steni, Elio Pandolfi, Diletta D'Andrea, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Renzo Palmer, Fulvia Franco, Vicky Ludovisi, Vittorio Congia, Renato Izzo, Nino Fuscagni, Ivy Holzer, Piero Mazzarella, Edith Peters, Salvo Libassi, Leopoldo Valentini — **p.**: DDL.

1964 **Cadavere per signora** — **s., sc.**: M. Mattoli — **f.** (Eastmancolor): Alessandro D'Eva — **scg.**: Riccardo Dominici — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Sylva Koscina, Sergio Fantoni, Scilla Gabel, Sandra Mondaini,

Elsa Vazzoler, Toni Ucci, Francesco Mulé, Rosalba Neri, Gino Buzzanca, Piero Mazzarella, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Piero Bonacelli — **p.**: DDL.

1966 **Per qualche dollaro in meno** — **s.**: Sergio e Bruno Corbucci — **sc.**: Vittorio Vighi, Mario Guerra, Bruno Corbucci — **f.** (Eastmancolor): Giuseppe Aquari — **scg.**: Amedeo Mellone — **m.**: Marcello Giombini — **int.**: Lando Buzzanca, Elio Pandolfi, Gloria Paul, Lucia Modugno, Angela Luce, Luigi Pavese, Carlo Pisacane, Valeria Ciangottini, Raimondo Vianello, Calisto Calisti, Tony Renis, Pietro Tordi, Adalberto Rossetti — **p.**: Panda.

(a cura di **Guido Cincotti**)

WAJDA, ZANUSSI E GLI ALTRI: TRE GENERAZIONI A CONFRONTO

di Aldo Tassone

Agli ultimi film della terza generazione del cinema polacco (che fa seguito alla prima, dei Wajda, Kawalerovicz, Has, Munk, Kutz, Konwicki, Passendorfer, e alla seconda, dei Polanski, Skolimowski, Kluba, Majewski) ci si avvicina con ammirazione e con un sentimento di frustrazione. Ammirazione per quella che sembra avviata a diventare la cinematografia piú originale e vivace d'Europa. Frustrazione dovuta alla coscienza di arrivare troppo spesso in ritardo nella scoperta di movimenti culturali che sono già esplosi da tempo, ed al timore di fare una rivalutazione in qualche modo postuma (cosí com'è accaduto alla critica francese nei confronti della commedia italiana: quando un evento diventa scoperta, o peggio ancora moda, vuol dire che è già finito di "farsi,,).
Che in Polonia vi fosse nell'aria qualcosa di nuovo appariva evidente fin dalle prime prove di Zanussi - Za sciana *(t.l.: Dietro la parete, 1971) - e dal ritorno di fiamma del veterano Wajda che con* Wesele *(Le nozze, 1972) siglava uno dei capidopera del cinema europeo degli anni Settanta. Com'è noto* Wesele *venne clamorosamente scartato dal direttore del festival di Cannes (quello che si vanta di "fiutare,, a naso le opere che valgono) e presentato semiclandestinamente in una saletta fuori mano noleggiata dalla film Polski, mentre sulla Croisette trionfavano* Scarecrow *e* The Hireling; *e la televisione Italiana lo presentò nel '76, incongruamente inserendolo in un ciclo dedicato al «teatro» europeo, talché venne visto da pochi appassionati di teatro televisivo. (Ora è in preparazione sulla seconda rete una «personale» di Wajda: ecco l'occasione per porre riparo al disguido; tardivamente, appunto).*
Ma dietro il rinnovamento di Wajda e la rivelazione di Zanussi stava dav-

vero nascendo un fenomeno di vaste porporzioni; e per rendersene conto bastava dare un'occhiata alla lunga lista di "opere prime,, e fare attenzione - venendo in loco - alle code davanti alle sale in cui si proiettavano film "poveri,, di autori semisconosciuti. La crociera *di Piwoski, affascinante e spiritosa parodia di certo costume contemporaneo (il suo ultimo film, intitolato* Scusi, da voi picchiano? *è un'aperta e inequivocabile messa in causa dei metodi della polizia);* Cronologia di un delitto *di Trzos-Rastawicki, efficace indagine sui meccanismi socio-psicologici della delinquenza;* Il personale *di Kieslowski, storia tragicomica di un conflitto morale che oppone, nel microcosmo di un teatro d'opera, quelli che contano e quelli del "personale,, che non contano;* La terza parte della notte, *apocalittica riesplorazione delle rovine morali della guerra («Da noi la guerra non è mai finita, tutta la Polonia è partita da lí», ribadisce il regista, Andrzej Zulawski, ex assistente di Wajda). La morale di questa atroce favola su "la,, guerra (quella mondiale come quelle del Biafra, del Vietnam, del Bangla Desh) ha sconvolto la gioventú polacca. E poi* Il dito di Dio, *di Krause, storia di un autore mancato che lotta per la realizzazione dei suoi sogni,* La salute, *di Zebrowski, sceneggiatore di Zanussi, spoglia radiografia delle reazioni di un malato grave posto brutalmente in faccia alla morte. E poi ancora* Attraverso il corpo *di Krolikiewicz;* Un buco nella terra *di Komdriatuk;* Amiamoci *di Wojciechowski, un film quasi documentaristico sul conflitto tra modernità e tradizione nel mondo contadino.*

Numero crescente degli esordienti di talento, attualità dei soggetti e del modo quasi «neorealistico» di trattarli, e conseguente aumento degli spettatori, ecco spiegato in due parole il piccolo miracolo del cinema polacco d'oggi. Mentre gli autori degli anni cinquanta e sessanta, marcati a fuoco dall'esperienza bellica, si cimentavano con i grandi temi eroico-romantici della letteratura e della storia di ieri, gli autori della terza generazione, quasi tutti sulla trentina, prediligono i temi intimistici dell'individuo alle prese con i problemi quotidiani dell'inserimento nella società. Dopo l'epoca dei grandi conflitti storico-sociali, tipici di una generazione alla ricerca delle proprie radici, nel cinema polacco sono di attualità i conflitti segreti individuo-società.

«Senza minimizzare i condizionamenti socio-storici, ma anche senza farne un elemento determinante come in passato - mi spiega Zanussi - noi registi di oggi siamo animati da una viva fede nella possibilità di crearci una esistenza individuale, di influenzare la nostra posizione in seno alla società, di forgiarci il nostro destino con le nostre mani*».*

Due opere singolari, che non a caso stanno mettendo a rumore l'intera nazione (entrambe stigmatizzano senza falsi pudori il machiavellismo e il conformismo di chi amministra il potere), incarnano questo nuovo spirito che anima i registi polacchi: Mimetismo *di Zanussi, e* Czlowiekz marmuru *(L'uomo di marmo) di Wajda. Due opere ovviamente molto diverse, ma accomunate dal fatto che l'impellenza di dire certe cose sembra avere la meglio sulle preoccupazioni e le ricerche dello stile.*

I due capiscuola di due diverse generazioni sono i piú qualificati ad aiutarci a comprendere quel che di nuovo sta accadendo nel cinema polacco. «Negli ultimi cinque anni - dice Zanussi - si è andata a sviluppare

una coscienza nuova corrispondente a un bisogno che definirei biologico. Gli avvenimenti recenti sembrano dimostrare che questa coscienza è piú viva nel nostro paese che negli altri. Oggi non avviene piú, come era frequente fino agli anni sessanta, che le autorità politiche intervengano pesantemente per correggere e modificare le opere cinematografiche che essendo opere di finzione apparivano certo piú "flessibili,,, piú idonee ad essere corrette che non la realtà oggettiva. Di conseguenza il desiderio di "correggere,, la realtà spingeva a correggere la realtà delle opere di finzione dato che era piú facile far questo che non intervenire sulla realtà oggettiva. Questa del resto è un'abitudine molto antica, già il nominalismo scambiava immagini e parole per cose ed esseri della realtà... La nuova generazione si è trovata a godere di una maggiore libertà, che va dalla possibilità di viaggiare all'estero a quella di dirigere il primo film con maggiori mezzi di un tempo. E questo permette tante cose, per esempio consente ai giovani registi di fare opera personale, d'autore.

«Gli autori della generazione degli anni cinquanta e sessanta trattavano i grandi temi storico-sociali. Erano sopravvissuti ad avvenimenti cosí tragici e scoraggianti che non mi meraviglio mancassero di fiducia, e che in loro prevalesse la convinzione che l'individuo è il prodotto di un processo sociale o politico, storico insomma. La nuova generazione invece si occupa - e si preoccupa - soprattutto della possibilità di influenzare la propria situazione, il proprio destino. Di qui la predilezione per i grandi temi della responsabilità morale. Proprio perché ci preoccupiamo soprattutto di dire agli altri certe cose, certe esperienze vissute che ci stanno a cuore, per liberarci ed aiutare gli altri a liberarsi, a risolvere i comuni problemi, raccontiamo la vita della gente della nostra generazione, i desideri, i successi, le sconfitte. Il nostro antiromanticismo deriva da questa volontà di parlare solo di ciò che conosciamo per esperienza diretta. Se invece di fare della storia facciamo della cronaca è per un elementare senso di rispetto verso lo spettatore, al quale vogliamo offrire un prodotto non artificiale e non ingannevole.

«Certo, in confronto con quello della generazione piú anziana il nostro può sembrare un mondo in scala minore. Cosa sono i nostri piccoli problemi quotidiani di convivenza davanti alla grande tragedia della guerra e dell'occupazione? Eppure la somma delle piccole delusioni, delle perdite, delle incomprensioni contribuisce a fare della vita una riuscita oppure un fallimento né piú né meno della somma di eroismi, vigliaccherie, sconfitte, della guerra... Oltretutto è anche piú facile essere eroi nei momenti drammatici della storia che non in quelli sromanticizzati della pace, quando la tragedia si chiama incidente automobilistico o un banale attacco cardiaco...

«La nostra reazione al romanticismo, all'eroismo, al barocco tipici delle grandi opere della generazione di Wajda non significa che noi siamo contro, che abbandoniamo totalmente i temi sociali, le prospettive collettive. Rimaniamo coscienti del peso della determinazione socio-politico-economica. Diciamo però che quella prospettiva ci sembra ormai digerita. Non c'è piú niente da scoprire in quel campo. Siamo contro quella tradizione non per predeterminazione teorica, ma semplicemente perché quella tradizione ci ha saturati. Siamo pieni di amore e venerazione per

la generazione di Wajda, ma quell'epoca è chiusa. Lo stesso Wajda ha abbandonato quella prospettiva. Piú che porci «contro», ci poniamo in un'altra prospettiva, ricerchiamo un altro campo di osservazione e di riflessione. Sul passato, sull'argomento "genesi,, della nostra società, il cinema e la letteratura hanno detto tutto quello che c'era da dire... Sono cose che ogni ragazzo delle elementari conosce. Noi non abbiamo scoperto il marxismo in età matura. Io ripeto sempre che ho imparato il marxismo da mia nonna, insieme alla matematica e alla grammatica. Ho studiato la storia, la filosofia e la scienza sotto quell'ottica. Sono cose quindi che non ci colpiscono piú. Per esempio l'opera di Brecht: in Polonia troviamo Brecht eccessivo, ripetitivo, banale. Quando vedo i giovani occidentali esaltarsi alla lettura di Brecht come se si trattasse di qualcosa di rivoluzionario rimango perplesso. Il cosiddetto "coraggio,, di Jean Paul Sarte a noi sembra semplice civetteria. Per questo è molto difficile trovare un linguaggio comune che vada bene per voi e per noi. D'altro canto capisco anche che i nostri film, i libri dei giovani scrittori polacchi vi possano sembrare ermetici...».
All'utopismo degli autori di sinistra occidentali i giovani registi polacchi oppongono la ricerca di un compromesso realistico tra socializzazione e individuo. «Il problema per una società come la nostra dove le differenze interpersonali sono molto meno accentuate che in occidente, e i margini di manovra per l'individuo sono molto piú limitati, sono praticamente un lusso - prosegue Zanussi - è quello di trovare un compromesso tra le due esigenze. Un compromesso che chiamerei "realistico,,. Negli ultimi anni abbiamo assorbito molti elementi della società occidentale, non esclusi certi valori del consumismo. È un bene o un male? E chi lo può dire, ora? Personalmente non amo la società dei consumi. Ma chi può dire se in un "mutamento globale,, alcuni di questi elementi importati non si riveleranno positivi? In ogni caso io non me la sento di consigliare alla gente una vita povera semplicemente perché la miseria "fa bene,,. Mi sembra un atteggiamento pericoloso. Io debbo rispettare il desiderio legittimo di una vita piú facile e confortevole. Il problema resta di impedire che con il comfort si assorbano anche i criteri del consumismo. Mimetismo, *il mio ultimo film, tratta questi problemi. Credo che in molti film della mia generazione si possano trovare degli elementi di critica, di protesta, di ricerca».*
Mimetismo *(o Camuffamento) è ambientato in un campo estivo per studenti, organizzato dalla facoltà di filologia di un'università. Al centro della vicenda un giovane assistente ventisettenne, un idealista preoccupato piú della buona riuscita dell'esperimento - c'è in ballo un concorso a premi che "dovrebbe,, premiare il miglior lavoro scientifico presentato dagli studenti - che della propria carriera e della difesa ad oltranza degli interessi della classe dei docenti. L'idealismo del giovane assistente urta contro il trasformismo di un docente anziano, responsabile del campus, che vede nell'azione di protesta di alcuni studenti estremisti un attentato alla riuscita dell'esperimento. Purché l'ordine previsto regni, poco importano i metodi che vengono usati dalla direzione. Il film descrive l'urto di due concezioni, l'idealismo responsabile dell'assistente e il pragmatismo machiavellico del direttore. «Il buon funzionamento di una società - spie-*

ga Zanussi - ha bisogno di valori morali, di fiducia reciproca. Il film pone chiaramente il problema del modo di amministrare il potere. L'efficienza, il metodo dell'averla vinta in qualsiasi modo, può prescindere dalla morale? Si è responsabili solo della propria carriera, della propria sopravvivenza? È lecito per ragioni di convenienza premiare il lavoro di qualcuno che non lo merita?
«Si suol dire che non possiamo essere responsabili di tutto il male del mondo. Non sono d'accordo con questa concezione utilitaria della morale. Anche se si può discutere se un essere umano sia responsabile di tutti i crimini che si consumano nel mondo, è certo però che siamo responsabili di ciò che accade intorno a noi... Mimetismo *è un film modesto, tradizionale nella forma. Ma penso che abbia la sua attualità nella Polonia di oggi.*
«In partenza temevo che non interessasse il pubblico, e invece il successo del film mi ha dato ragione. Io non sono per le soluzioni estreme, che in genere piacciono ai registi, e al pubblico, portato ipocritamente ad identificarsi con gli eroi mitici, con le Giovanne d'Arco. Ho fatto un film sul "mito,, di un compromesso onesto. Forse ho fatto inconsciamente qualcosa di rivoluzionario, perché la nostra cultura ha evidentemente bisogno di film del genere. Viviamo in un'epoca in cui l'esplorazione etica si pone come indispensabile. Siamo a un punto in cui la morale e la mitologia rivoluzionarie non funzionano più. Bisogna trovare altri ideali, rielaborare un'etica adatta alla realtà nuova della nostra società».

Vi è una scena significativa in Illuminazione. *Dopo la morte di un malato di cancro affidato alle sue cure, l'inquieto protagonista si chiude nel laboratorio della clinica per esaminare il cervello del defunto, nella vana ricerca di una causa che gli permetta di capire il perché di tante sofferenze. L'indagine condotta da Zanussi nel corpo vivo della società polacca richiama per certi versi quella del dr. Franciszek Retman assetato di conoscenze assolute, di illuminazioni folgoranti che gli consentano di orientare la propria esistenza. Viene fatto di domandarsi quale sarebbe il destino di un artista filosofo come Zanussi in un paese occidentale. Probabilmente farebbe la fine di Bresson o di Olmi. L'accostamento con il regista bergamasco piace a Zanussi. In fondo sono tante le cose che li accomunano: l'attenzione primaria ai problemi della coscienza, la diffidenza per le teorie e le ideologie, la predilezione per il dettaglio banale e quotidiano, la negazione dell'arte come gioco o spettacolo, la concezione dell'artista come semplice servitore, responsabile, del pubblico...* «La circostanza *- dice Zanussi - è uno dei pochi film seri di questi ultimi anni, per i problemi che pone e per come li pone. Di Olmi ammiro l'ottica con cui osserva la gente, la sua prospettiva morale ed umana, la sua ricerca di un nuovo modo di vivere. Tutto questo è abbastanza raro nel cinema italiano. In Italia gli rimproverate di ignorare la realtà sociale, i conflitti di classe. Lo ritengo un rimprovero assurdo. Non è quella la realtà che conta, anche per me. Quando penso a film superficiali come* Novecento *non posso che difendere il punto di vista di Olmi. Mi toccano molto di più i gesti, i turbamenti, le scelte umane dei personaggi di* Un certo giorno *o di* La circostanza *che le disquisizioni politiche di Bertolucci e soci, che sembrano ripetere una lezione come scolaretti. Ho l'impressione che*

gli autori italiani "engagés,, non si rendano conto di essere indietro di un paio di rivoluzioni... Ma la parola rivoluzione è ormai a buon mercato. Abbiamo creduto, e qualcuno continua a credere, che cambiando le strutture socio-economico-politiche si sarebbe cambiato radicalmente anche l'uomo. È l'illusione della prima fase rivoluzionaria. L'uomo si trasforma molto piú lentamente delle strutture sociali. Il neoidealismo marxista non deve farci velo su questo punto: dopo trent'anni di rivoluzione sociale resta ancora da fare la rivoluzione dell'uomo che trasformi in profondo la sua mentalità, la sua struttura psichica. Ecco perché mi interessa di piú la rivoluzione interiore di Olmi di quella coreografica delle bandiere rosse e dei pugni chiusi.
«Conosco qual è la situazione di un Bresson o di un Olmi in Occidente. Per nostra fortuna in Polonia non succede una cosa del genere. Il pubblico ci segue con interesse. Non solo va a vedere in massa i nostri film, ma li discute, li dibatte. Le potrei citare tante lettere, a volte incredibili, che la gente ci spedisce, le dichiarazioni di spettatori nei dibattiti dopo le proiezioni, Tutto sta a provare che nella nostra società il ruolo dell'artista è estremamente importante. L'arte non è un passatempo, non è un oggetto di consumo, ma un fatto religioso, sacro. Ecco perché preferisco lavorare in Polonia con mezzi tecnici molto piú limitati che non in Germania o negli Stati Uniti, dove ti mettono a disposizione tutto quello che vuoi».

Cosa pensa Andrzej Wajda, romantico e barocco cantore delle patrie sconfitte e degli eroismi senza speranza, di questa terza generazione di cineasti che sembra porsi programmaticamente contro tutto quello in cui credeva la generazione del '56? «Mi interessa piú il loro rapporto verso di me che il mio verso di loro», afferma il regista di Tutto è in vendita. «Ed è un rapporto molto semplice: sanno di poter esistere come registi nuovi solo nel momento in cui si pongono in reazione ai miei film. Per parte mia, la cosa che piú mi interessa nel cinema della nuova generazione è il rifiuto dei film storici, la tendenza a fare dei film su cose e fatti che accadono oggi nella nostra società. Siccome pensano che il linguaggio debba riflettere il mondo di oggi, i loro attori parlano un linguaggio terribilmente polacco, il linguaggio di oggi. Fino a ieri in Polonia si pensava che i film parlati in polacco mancassero di spontaneità e di naturalezza. Sarà anche perché non c'era una tradizione, o perché la nostra lingua è molto difficile, comunque solo oggi si comincia a ritenere che il polacco stia perdendo nel cinema il suo carattere "artificiale,,.
«Comunque io seguo questi giovani un po' con l'atteggiamento di Picasso quando, dopo aver visitato mostre di giovani che gli parevano interessanti, si chiudeva nel suo studio e rifaceva, dieci volte meglio, quegli stessi quadri. Senza presunzione, è quel che cerco di fare io: vado a vedere i loro film, tento di capire quel che hanno voluto esprimere e cerco di far meglio. È naturale che sia cosí. Questi giovani mancano un po' di tecnica e le loro opere sono ancora acerbe nel linguaggio, mentre io lavoro da vent'anni e credo di sapere come si fa un film. Evidentemente non parlo qui di registi maturi come Zanussi e Zulawski, che si preparano già ad essere dei classici. Ma è certo che la nuova ondata di giovani che proviene dalla TV e dal documentario fa delle cose molto interessan-

ti. Nel mio ultimo film, intitolato L'uomo di marmo, *mi sembra di essermi adeguato ai tempi nuovi».*

Si muove talora a Wajda l'accusa di aver avuto spesso lo sguardo rivolto a eventi del passato. «Se ho parlato spesso della guerra nei miei film - egli dice - è perché la guerra per me non è stata solo un'esperienza autobiografica, ma ha rappresentato sempre un inquietante problema morale. Coloro che mi hanno accusato, forse a ragione, erano proprio sicuri che i miei film riguardassero solo il passato del mio Paese? Le tragedie storiche - e quella della guerra mi ha marcato profondamente - cosí come le passioni umane non hanno tempo, mi sembra... Ho fatto film storici proprio perché sono polacco e mi rivolgevo a dei polacchi, per i quali il senso della storia è piú vivo che altrove. I polacchi si domandano ancora oggi quale sarebbe stato il destino della patria se i loro avi avessero saputo approfittare della vittoria di Grünwald del 1410. La storia, da noi, non è sentita come passato. Si parla di Napoleone o dell'insurrezione del 1831 come di avvenimenti di ieri l'altro. Non abbiamo ancora cicatrizzato le piaghe, le delusioni della nostra storia. Anche la letteratura polacca gira intorno alla storia, anche se sovente si è trattato di una letteratura troppo ermetica (e non femminista; i nostri romanzi raramente trattano della donna, della psicologia femminile: non ci sono donne nella nostra letteratura). In realtà io non ho mai avuto l'intenzione di fare dei film storici: ho fatto dei film "nazionali,,, nei quali ho cercato di mettere in luce determinati problemi, certi complessi e condizionamenti della Polonia di oggi piú che di ieri. Potrei dire che ho realizzato dei film "sugli uomini,, tout court. Se prima di L'uomo di marmo *non ho mai pensato a un film sugli operai, la ragione è semplice: in questo genere di film si finisce per riversare sugli operai il proprio paternalismo. Oltretutto in Polonia la classe operaria è abbastanza forte per sapersi difendere da sola, e non ha bisogno degli intellettuali per questo».*

Nella sua ventennale attività Wajda ha realizzato anche film psicologici come Ingenui perversi *(1960) e* L'amore a vent'anni *(1962) imperniati sui problemi della gioventú d'oggi; commedie come* Caccia alle mosche *(1969) brillante satira del matriarcato e del velleitarismo intellettuale; drammi esistenziali come* Tutto è in vendita *(1968), un film molto ambizioso sul vuoto lasciato dalla morte del mitico attore Cybulski e sull'impossibilità di farci sopra un film, o come* Il bosco di betulle *(1970), straziante interrogazione sulla morte. E forse il cinema polacco degli anni settanta non ha mai dato un film cosí attuale come* L'uomo di marmo *che, uscito con alcuni mesi di ritardo per complesse inspiegabili ragioni, ha messo a rumore la Polonia. Come è nato questo film coraggiosamente "diverso,,, destinato a restare una pietra miliare nella storia del cinema polacco?*

«Per essere diverso e strano lo è. Ma lo è piú per il cinema polacco che per me» osserva Wajda sorridendo ironico. «Gli occidentali non possono rendersi conto di quanto sia strano da noi fare un film su un "operaio,,, per giunta degli anni cinquanta, due argomenti tabú. Ha mai sentito parlare di un film polacco che abbia preso un operaio come soggetto? In Polonia si fanno tanti film sui re, sulle contesse, sui cavalieri antichi, è una nostra specialità, e tanti film sugli "artisti,, e sui marginali (delin-

quenti, sfruttatori, ladri). Mai sugli operai e sugli anni cinquanta, troppo pericoloso. E infatti credo che dopo questo film non mi sarà facile farne altri.

«Ho immaginato questo film tredici anni fa. Realizzato allora aveva tutte le carte in regola per ripetere il successo di Cenere e diamanti*, che tra i miei film resta uno di quelli che preferisco. Ho lottato tredici anni per portarlo sullo schermo, senza riuscirci. Credo proprio che se lo avessi potuto girare nel 1963 non avrei piú avuto bisogno di fare tutti quei film ispirati alla storia e alla letteratura nazionale. Mi consolo pensando che allora non avrei potuto metterci dentro tutto quello che sento di averci messo dentro oggi, sia a livello dei contenuti che a quello della forma. In questi anni sono accadute tante cose. E poi oggi mi sento molto piú padrone del mezzo cinematografico che tredici anni fa». Il film racconta la storia di uno stakanovista degli anni '50, in Polonia. Siccome nel 1963, quando voleva fare il film, quello spinoso periodo storico era tabú, Wajda ebbe l'idea di far entrare la storia dello stakanovista come film nel film che tenta di realizzare una giovane regista, appena diplomatasi alla Scuola di Lodz. La ragazza fa un'inchiesta tra la gente che conosceva lo stakanovista. Ognuno rievoca un frammento della tragica esistenza dell'uomo che si è vista troncare la carriera in seguito ad un "incidente politico,, che lo ha condotto in prigione. Dalla prigione uscirà deciso a non interessarsi mai piú di politica. La sceneggiatura del 1963 finiva sulla decisione della regista di non fare piú un film su un simile personaggio: non le andava né di rischiare di fare di quell'uomo un eroe artificiale come si usava negli anni cinquanta, né di creargli eventualmente altri problemi con la polizia.*

Nel progetto originario la ragazza doveva girare il film per conto di un ente produttore di documentari. Nel film attuale invece esso è prodotto dalla Televisione. Oggi televisione vuol dire tutto, denaro e potere. Nella vecchia sceneggiatura la ragazza era soltanto un mediatore che doveva trasmettere la storia dello stakanovista, nel film attuale invece diviene lei stessa protagonista. «I tredici anni trascorsi - dice Wajda - ponevano dei problemi. Sono accaduti importanti fatti politici, ai quali ho partecipato anch'io. Come si è comportato in questo tempo il protagonista? Inoltre il fatto che io abbia impiegato tanto tempo per riuscire a condurre in porto il progetto doveva entrare anch'esso nel film».

Perché il regista del film nel film è una giovane e non lui stesso, Andrzej Wajda?

«Sono troppo riservato per mettermi in un mio film. Ma ovviamente la ragazza è il mio alter-ego, non a caso ha i miei difetti e le mie qualità, prime fra tutte un'energia feroce che non desiste davanti a nessun ostacolo. La ragazza finisce per comportarsi e reagire come un uomo. Un mio amico, dopo aver visto il film alla moviola, mi disse che lei recita come Jack Nicholson. C'è anche un'altra ragione per la scelta: essendo il protagonista un uomo, il deuteragonista è meglio sia una donna, per dare piú varietà e colore alla vicenda.

«Il fatto che il regista del film nel film sia un individuo della giovane generazione è anch'esso significativo. Oggi c'è tutta una serie di giovani che fa delle ricerche, dei film-documentari su quell'epoca. In occidente

la moda rétro si è specializzata nel ritorno agli anni trenta, che a noi non dicono un bel niente. I nostri anni trenta si chiamano anni cinquanta, un'epoca che abbiamo vissuto come sotto una campana di vetro, ignorando tutto e dimenticando tutto. Del resto se la mia regista riesce a imbastire oggi il suo film-inchiesta non è da credere che lo faccia senza difficoltà, al contrario. Da ogni parte le giungono avvertimenti e diffide. E il risultato è che non riesce a scovare lo stakanovista, ne perde le tracce. Alla televisone, il responsabile della produzione del film si inquieta, vorrebbe che il film non si facesse piú. Perché fare un film su un uomo di cui ''non si sa niente,,? E cosí blocca il film, e manda la ragazza a spasso. La ragazza se ne torna al villaggio natale da suo padre, un ferroviere. Il padre finisce per convincerla a continuare da sola la sua inchiesta, a far saltare fuori l'operaio, a parlare con lui. La convince a farlo, se non per gli spettatori, per lei stessa. La ragazza riparte da casa decisa a seguire il consiglio del padre. Finisce per scovare il figlio dello stakanovista, che lavora in un cantiere navale a Danzica. E qui entrano in ballo gli avvenimenti, per noi importantissimi, del '68 e del dicembre '70. La ragazza viene a sapere che durante gli avvenimenti del dicembre del 1970 nei cantieri navali di Danzica l'uomo ha perso la vita. Di lui non è rimasta traccia, nemmeno al cimitero dove la ragazza si reca al termine del suo pellegrinaggio alla ricerca del suo uomo-ombra. Il film finisce in uno dei corridoi dell'edificio della Televisione dove da noi si ''regolano,, di solito le questioni importanti...».
Chiedo a Wajda di spiegarmi che tipo di personaggi incontra la protagonista del film nel corso della sua inchiesta sullo stakanovista ombra.
Si tratta di quattro persone principali, interpretate anch'esse - è un film decisamente documentario: si vedono molti spezzoni di documentari dell'epoca - da attori sconosciuti. Il primo testimone interpellato è un regista di cinema. All'epoca in cui conobbe lo stakanovista, era anche lui un povero diavolo, vestito - lo eravamo tutti all'epoca - di un'uniforme americana inviata dall'UNRRA. Ora invece è diventato molto ricco, vive in una bella villa. Il secondo è un poliziotto, della Polizia segreta ovviamente, che all'epoca era incaricato di sorvegliare il nostro eroe. Oggi si occupa di strip-tease nei ristoranti (da noi esiste un'agenzia speciale che si occupa degli strip-tease). Il terzo è un amico che lavorava con lui come muratore e oggi è diventato uno dei direttori delle fonderie Katowice. E poi c'è la moglie dello stakanovista. Ha fatto carriera anche lei, è diventata una borghese - ha una villa a Zakopane, nota stazione di sci - ma non è soddisfatta. Tutta questa gente, che oggi ha cambiato classe e vive borghesemente, non ha nessuna voglia di pensare allo stakanovista e di dare una mano alla regista per consentirle di realizzare un film sulla figura dell'ex operaio modello».
Ed è comprensibile. Chi può interessarsi oggi a un eroe degli anni cinquanta, esaltato anche troppo in passato per i suoi primati nel maneggiare i mattoni? Birkut, l'operaio stakanovista, si era distinto nella costruzione della città di Nowa Huta sorta presso le nuove acciaierie alla periferia di Cracovia. Un regista ufficiale gli aveva dedicato un cinegiornale. Uno scultore ben introdotto lo aveva immortalato nel marmo (ma ora quella statua di marmo giace tra tante altre in un magazzino del Museo

Naziònale, chiuso a chiave, e nel quale la regista del film riesce a penetrare grazie a uno stratagemma). Ma c'era stato un momento nella carriera di questa gloria nazionale che nessuno voleva ricordare: mentre, in una delle sue tante tournée organizzate, presenziava una cerimonia di propaganda, qualcuno gli aveva passato un mattone bollente; Bikut era rimasto gravemente ustionato alle mani. Il poliziotto che lo seguiva come un'ombra si era affrettato a nascondere con il cappello il mattone traditore.
Quello scherzo scottante aveva segnato l'inizio della fase discendente nella carriera del virtuoso prestigiatore dei mattoni. Un campione con le mani fasciate non è piú una buona propaganda.
A poco a poco tra i grandi cartelloni murali inneggianti ai campioni del lavoro il suo volto va scomparendo. Lo ritroviamo addetto alla distribuzione di nuove case. Un reporter lo intervista il giorno in cui va a votare in compagnia del bambino. La moglie intanto gli ha preferito l'intraprendente gestore di un ristorantino. Lo vediamo abbandonare la bella casa assegnatagli. Un giorno in una riunione, trovatosi un microfono in mano, comincia a fare delle dichiarazioni sospette: qualcuno stacca la spina e i notabili del tavolo della presidenza intonano un inno dei lavoratori. L'uomo di marmo finisce per scomparire dalla scena pubblica. Nessuno ne sa piú nulla. Alla fine la giovane regista riesce a scovare il figlio di Birkut nei cantieri di Danzica. Il giovane per sottrarsi alle domande getta una frase ambigua: «Mio padre? Non vive piú». La donna insiste, attende il figlio di Birkut all'uscita dai cantieri. Nel finale li vediamo tutti e due avviarsi nel lungo corridoio della sede televisiva. Appena li scorge, il direttore chiude la porta, seccato.
Sembra che sia stato apportato un taglio nel finale: è saltata la visita nel cimitero di Gdansk alla tomba dell'uomo di marmo, caduto nella rivolta del '70. Solo un mazzo di fiori stava a testimoniare che lí giace l'ex stakanovista. Ma in concomitanza con l'uscita del film sugli schermi polacchi Wajda è partito per gli Stati Uniti invitato da un'università per un corso di alcune settimane, e non è possibile chiarire per ora il mistero del finale «ottimista».
È comprensibile che Czlowiek z marmuru *sia diventato un film difficile da vedere. Per avere un biglietto bisogna far la coda dalle otto della mattina davanti ai quattro cinema di Varsavia dove viene proiettato. Wajda era cosciente di aver realizzato un'opera importante. La sua sola preoccupazione era che la sua novità fosse compresa. «Ho come la sensazione di avere realizzato una specie di secondo "primo film,,, di essere rinato. Ma un film cosí sarà capito? La comprensibilità non è cosa da poco in un'opera impegnativa come questa.* Dannati di Varsavia *e* Cenere e diamanti, *i film che mi hanno fatto conoscere quindici anni fa, erano opere limpide per tutti i pubblici del mondo. Molti dei film che ho realizzato dopo erano forse troppo polacchi. Malgrado abbia fatto il possibile per essere chiaro e semplice, temo che molte situazioni del mio nuovo film siano scarsamente comprensibili per un pubblico straniero. Nel film c'è anche un'altra novità: un finale "ottimista,,. Io, che sono stato definito il cantore romantico delle sconfitte del mio popolo, questa volta finisco su una nota positiva: la regista decide di continuare a lotta-*

re per fare il suo film contro tutto e tutti. Prima d'ora avrei concluso il film con una sua rinuncia a continuare. Nel mio paese qualcosa è cambiato...».

Ma anche in Wajda qualcosa è cambiato. Forse per questa esigenza di chiarezza le immagini del suo film hanno guadagnato in efficacia narrativa quello che sembrano aver perduto in smalto pittorico. «Tutti hanno lodato Le nozze - dice - ma io non ne sono molto soddisfatto, mi sembra un film piú ambiguo del necessario. Bisogna però che questo mistero risieda nel destino degli uomini, dei personaggi, non delle immagini. Mi sembra che in questo abbiamo da imparare dal cinema americano, un cinema essenzialmente popolare, limpido nella concezione, nel racconto, nell'azione. Fare un film "artistico,, comporta spesso di riuscire impopolari. Mi sembra perciò che se intendo parlare ad un vasto pubblico devo smetterla di "fare l'artista,,. Faccio un esempio. Quando giravo l'ultima inquadratura del film - la ragazza nella sua stanza, al villaggio - poiché non avevamo quasi piú pellicola (proprio come la regista del film) l'operatore mi consigliò di limitarmi a filmare l'interno dell'appartamento. Obbiettai che la gente si sarebbe chiesta subito dov'è ubicato quest'appartamento. E l'operatore: "Gireremo gli esterni in un villaggio e monteremo,,. Ma quando mai si farebbe una cosa del genere in un film americano? Bisogna che si capisca chiaramente che quella strada, che la protagonista percorre per rientrare a casa, è proprio quella che abbiamo filmato all'inizio del film, non una qualunque. La gente deve capire che la protagonista è nativa di quel paese di campagna, e per questo ha scelto come soggetto del suo film la vita di un operaio. Insomma, quello che piú conta per me adesso è la chiarezza dell'azione.. I valori figurativi contano, certo, ma non ci si dovrebbe mai abbandonare a fare delle immagini, perché un film non ha bisogno di immagini, è racconto, azione, personaggi. È quanto ho cercato di fare in L'uomo di marmo. L'azione è talmente compatta e tesa che è praticamente impossibile scegliere delle immagini per un press-book; non direbbero niente del film, prese separatamente. Questo film rappresenta un passo avanti nel mio tentativo di realizzare dei veri film, e non opere letterarie trasposte in immagini pittoriche».

L'uomo di marmo sta al Wajda degli anni settanta come Citizen Kane sta al primo Welles? È lecito domandarselo. «Fu proprio - confessa Wajda - Citizen Kane ad indurmi a fare il regista, quando ero studente di Belle Arti a Cracovia. Nei miei primi film però subii l'influsso di Rossellini, Bergman, Fellini, Buñuel in particolare che ho sempre considerato il mio maestro. Col passare del tempo mi sono andato convincendo che tutto il cinema europeo è in fondo pretenzioso. I grandi film europei a mio parere hanno il torto di "imitare,, qualcosa. Imitano l'arte. I film americani invece non imitano niente, costituiscono un'arte totalmente originale che non ha corrispondenze letterarie, pittoriche o musicali. Si potrà anche ritenere che quei film non siano "arte,,, ma non si può negare che ci troviamo davanti a qualcosa di totalmente originale. Non avendo una tradizione a cui riferirsi, gli americani sono stati obbligati a crearsi uno stile e l'hanno fatto con grande modestia, preoccupati piú di come raccontare un fatto reale che di mettersi in evidenza come autori.

I registi europei invece, forti della loro tradizione culturale, peccano quasi sempre di orgoglio. Non possono evitarsi di ripetere tra le righe: "sono io *che racconto,,.*
Nel cinema polacco di oggi l'urgenza delle cose da dire è tale che il modo passa in secondo piano. Forse c'è solo questo dietro la singolare professione americanofila del nuovo Wajda. Quando potremo rivedere i suoi grandi affreschi storici alla luce di L'uomo di marmo *sarà possibile capire il senso ultimo dell'autocritica di questo regista inquieto, perennemente alla ricerca del nuovo.*

NOTE

Film di guerra: un revival

Il successo di pubblico e di curiosità ottenuto da Midway *è stato una sorpresa per molti, a cominciare dagli esercenti. Ed in sostanza anche per chi, come il sottoscritto, amando il genere e le sue multiple convenzioni, è rimasto nel fondo deluso da un'opera che finisce col risultare assai piú generica, rumorosa e "programmatica,, che autenticamente esauriente e convincente (la si paragoni, nella memoria, all'ottimo* Tora, Tora, Tora! *di Richard Fleischer, che pure ebbe pochissimo successo al momento della sua uscita sugli schermi italiani, ed è stato ora frettolosamente ristampato in cerca di miglior fortuna; e s'avrà netta la differenza, tutta a vantaggio di quest'ultimo; splendido esempio di quel divulgativo, e pur esauriente "giornalismo,, cinematografico cosí facile a trascolorare dalla carta stampata allo schermo cinematografico nel mondo anglosassone, e che cosí difficilmente si riesce invece a ritrovare da noi).*
Ma in realtà, in sé e per sé considerato, il successo non deve stupire per nulla. Se mai appare curioso il fatto che esso sia venuto cosí tardi. Vale a dire dopo anni che mancavano nelle platee i modi di soddisfare il gusto ed il brivido propri dei "film di guerra,,, i quali rappresentarono in passato, per milioni di spettatori, un appuntamento fisso e costante anche nella volubilità e nella fuggevolezza di tanti diversi amori cinematografici. Se si vuole, è tipico dell'aria del tempo che il successo abbia colto, un poco alla cieca ma non del tutto casualmente, un film non propriamente di "fiction,, ma un'opera in qualche modo para-documentaria, ove attori celebri e meno celebri appaiono scialbati e quasi schiacciati dall'esigenza di rappresentare modellini illustri e anonimi all'interno di una "ricostruzione,, che si vuole quanto piú gigantesca, corale e "istruttiva,, possibile, fra alternarsi di brani reinventati e di materiale di reperto-

rio saldato alla meglio. In accordo pieno con un'epoca che vede moltiplicarsi, nell'editoria, i periodici di divulgazione storica, i "pocket,, di memorialistica generica e specifica, per non far cenno delle collane a puntate vendute in edicola e concernenti tanto le storie generali della guerra quanto temi e problemi particolari (che so, la storia dei carri armati o quella degli Alpini).
In realtà, dunque, Midway, per poco che esso valga, s'allinea abbastanza logicamente su una scia che conta, fra gli archetipi, tanto per far un titolo, The Longest Day (1962) di Ken Annakin, Andrew Marton, Bernard Wicki, G. Oswald, E. Williams. E che fa specie adesso soltanto perché, da qualche tempo a questa parte, è venuto diminuendo, pur senza cessare del tutto, quel flusso - prevalentemente, ma non esclusivamente, americano - di film di guerra "romanzata,,, i quali per anni, se non per decenni, colmarono un vuoto e placarono un gusto. In effetti, il film di guerra - quale esso sia, e quali siano le sue connotazioni; ma piú particolarmente il film di "fiction,, d'ambientazione bellica - costituisce il soddisfacimento di una esigenza profonda di tanta parte del pubblico cinematografico (tradizionalmente maschile, almeno nei tempi andati, ma non solo maschile; ed ora sempre piú mescolato nei sessi, in accordo col profondo mutamento della società) che sarebbe ipocrita volerlo ignorare o rinnegare. I motivi son tanti, e tutti ovvi: ma fra i primi, se non addirittura il primo in assoluto, v'è fuor di dubbio il piacere profondo che si ricava, nel buio protetto e protettivo, comodo e vagamente colpevole, d'una sala cinematografica, vedendo e rivedendo rituali, in sé probabilmente veri all'origine ma in egual misura falsati dalle convenzioni della rappresentazione filmata che sono propriamente orridi e annichilenti, e che si è invece posti in condizioni di riguardare con calma astratta, quasi si osservasse ad un microscopio elettronico chissà quale sanguinoso affrontamento di batteri. Il film di guerra (non si dice la guerra in sé) consente di ripercorrere tutti i momenti topici ed esaltanti dell'"avventura,,, in una sorta di antologia di cui conosciamo già a memoria i segreti di rilegatura, i vezzi tipografici, le intestazioni dei capitoli, gli ammiccamenti delle note a pié di pagina, il fruscío degli asterischi. È quel che accade in ogni "genere,, (si pensi al western con i suoi appuntamenti precisi e sacrali: un certo modo di montare a cavallo "staffati lunghi,,, che è tipica degli americani; il gioco delle pistole sciòltamente estratte dalla fondina spugnosa di sudore; il traluccichio delle barbe sempre di tre giorni sui volti dei vaccari: il sapore micidiale del caffè e dei fagioli faticosamente tostati nel bivacco mentre sullo sfondo le groppe dei cavalli si agitano nel riposo con stolida dedizione. Ma che nel film di guerra, in particolare, si carica d'una corrosa gioiosità mortale: il moto strisciante degli esploratori nella giungla con il volto reso giallo dall'atabrina e il sudore che si impiglia nella polvere; il compagno che muore a pochi passi, agitandosi con esattezza in piano americano perché si possa cogliere lo squarcio della ferita nel fianco mentre il duro sergente gli sussurra «sta' calmo, ragazzo, non è nulla, adesso ti rimandiamo indietro e te la caverai»; il sibilo d'arrivo dei proiettili sotto il quale i soldati si gettano a terra tutti insieme, mentre l'aria è lacerata dalle esplosioni quasi inoffensive e pur cosí splendidamente vaporose nell'aria; per non parlare del fischio

splendidamente ammaestrato dei proiettili garantiti dai tecnici impeccabili dei contatti elettrici, grazie ai quali si riproduce lo zirlio e il tuffo rabbioso delle pallottole che dribblano l'aria rimbalzando sul terreno e sulle rocce; e dove lo mettiamo il cupo fascino umidiccio dei film di guerra marinara, e particolarmente dei film su e di sommergibili, il comandante con il berretto rivoltato all'indietro per non strusciare la visiera, i comandi rochi e brevi, «vieni a quota periscopica, ferma i termini in moto gli elettrici, silenziare la nave», con i polpastrelli maligni dell'«Asdic» che rimbalzano sulla scocca del sommergibile come palline di ping-pong perdute da un bambino distratto, il marinaio con il volto pallido sotto la cuffia che sussurra «rumore di eliche in avvicinamento», e lo stacco sul sonarista della nave inseguitrice che comunica in plancia «eco scade rapidamente sulla sinistra, eco istantanea» e le mani dei marinai a poppa che premono i bottoni di lancio delle bombe subacquee e la grande esplosione allegrissima sul pelo dell'acqua, un miliardo di bollicine bianche che ricadono nella scia della nave, mentre all'interno del sommergibile si spengono bruscamente le luci, si accendono i lumicini rossi degli impianti di riserva e il comandante brontola fra i denti «direttore di macchina, la porti giú svelto a ottanta metri...». Insomma si potrebbe continuare a far letteratura per decine di pagine, non è il caso, naturalmente, quel che mi premeva era di ricordare la fascinazione furbesca e sacrale insieme del "film di guerra,, e la fedeltà che gli hanno giurato milioni di spettatori. Sicché non fa stupore per nulla ritrovarsi di fronte ad un successo come quello di Midway, dopo anni di sostanziale astinenza malamente interrotti da qualche accettabile ma sciapo film d'aviazione (si prenda, per tutti, The Battle of Britain, 1969, di Guy Hamilton, con i suoi interminabili duelli aerei e i suoi compassati dialoghi a terra) o da prodotti al massimo, equivalenti; per non far cenno degli «ersatz» italioti finto-britannici o finto-americani, dove l'epica della guerra in Libia è stata rivissuta, con calco anglosassone e con nostrana furbizia, inventandoci ancora una volta una patria altrui, come ci siamo inventati il Messico ed il Texas d'esterni ispanici durante il flusso, per fortuna rinsecchito, del western all'italiana. Del resto, come è noto, s'annunciano per la prossima stagione dei film che dovrebbero riprendere ed ampliare il successo di Midway e cioè Apocalypse Now di Francis Ford Coppola e A Bridge Too Far di Richard Attenborough, costosissimi entrambi e già largamente favoleggiati da indiscrezioni, anticipazioni e materiale pubblicitario d'ogni genere. Nell'uno dovrebbe ritrovarsi tutto il rovello e il dramma della tragica guerra vietnamita vista da parte americana (e, dunque, una "fiction,, profondamente radicata nel documento recente, recuperata da Coppola con occhio che si presume debba essere critico e dolorante). Nell'altro tutta l'esperienza dei "documentari,, prima citati applicata con estremo dispendio di mezzi ad una delle piú clamorose operazioni di paracadutisti - la cosiddetta «battaglia di Arhnem» - che sia stata tentata dagli alleati durante il secondo conflitto mondiale. Sulla loro scia è pressoché sicuro che avremo altri film, minuziosamente dedicati a rievocare questo o quello quel frangente del secondo conflitto mondiale (che è ricchissimo di "tournants,, decisivi e quanto piú veri altrettanto romanzeschi). Che sia un bene o un male, in senso astratto e

generale, non sono in grado di dirlo. Testimonianze organizzate , "mercificate,, (per attenerci al "patois,, pseudo-sociologico di oggi) della violenza che ci circonda ne vediamo di continuo intorno a noi, a cominciar da certi sciammanati e turbolenti polizieschi alla romana (ambientati a Genova o a Napoli o al Tufello, poco conta, lo spirito è lo stesso) ove l'amore ed il gusto alla violenza ed alla coprolalia sono ricercati e programmati con l'identica, cupa applicazione.
Non sarà dunque il "film di guerra,; in sé considerato a peggiorare il tasso di moralità del mondo. Se mai qui, nel migliore dei casi (potremmo estirpare alla nostra memoria, citando a caso, All Quiet on the Western Front, Paths of Glory, Bastogne, Westfront '18 *ed anche* Operazione Overlord *o* 317° Battaglione d'assalto *o* The Cruel Sea?*) si riesce ad avere un brivido di apertura sulla nostra storia recente, filtrato e scialbato da tutte le possibili convenzioni, ma anche abbastanza realistico per ricordarci, nel fondo, che gli uomini si dilettano masochisticamente a costruirsi una storia fitta di sacrifici, lacrime, sudore e sangue. E di paura. Spesso il cinema ci induce a dimenticarlo, anche troppo.*

Claudio G. Fava

I FILM

L'AGNESE VA A MORIRE
r.: Giuliano Montaldo - **o.**: Italia, 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 127

«L'Agnese va a morire» fu nel 1949 uno dei piú riusciti romanzi italiani sulla Resistenza. Renata Viganò, scomparsa lo scorso anno, vi avrebbe legato il suo nome, non ripetendo piú la prova felice. L'originalità e la forza del libro consistevano infatti nel ritratto di donna che vi campeggiava. Non una eroina secondo il gusto della narrativa "agiografica,, sul tema, non una donna giovane, bella, coraggiosa, bensí una contadina come tante altre, sfiorita, matura, l'orizzonte ristretto al lavoro di casa e dei campi nella cornice della pianura padana, tutta terra fino all'orizzonte, e argini, e Po. Era una pianura padana còlta all'epilogo della guerra, mentre vi si avvicinava il fronte alleato e l'Emilia era zona di confine, ultimo lembo della Repubblica di Salò fra occupazione tedesca, bande fasciste e lotta partigiana. In mezzo, Agnese resta quella di sempre, benché moglie di un comunista militante, che tiene in casa le prime riunioni organizzative del partito. Lei, come molte donne italiane di una società che le aveva escluse da ogni seria partecipazione, non si interessa di politica; «cose da uomini», dice quasi con fastidio, mentre gli uomini appunto stanno al tavolo a discutere di creazione di unità combattenti, di collegamenti con gli alleati, di rapporto fra partito e azione partigiana. Quando però il marito viene sorpreso ad aver ospitato uno "sbandato,, e viene deportato e ucciso nei lager di Germània, Agnese viene a trovarsi quasi per caso mescolata alla lotta: le dànno qualche incarico di staffetta, niente di particolarmente rischioso o impegnato, ma ciò consente per la prima volta alla donna di uscire dal guscio, di intessere rapporti con un mondo diverso da quello in cui è stata rinchiusa per una vita. Una notte, di fronte ad un atto di stupida brutalità di un soldato nazista contro un animale, le esplode la ribellione e lo uccide. Da allora il suo destino è segnato: deve lasciare la casa e i campi, il suo orizzonte di sicurezza e di abitudini e divenire partigiana fra i partigiani, sepolta con loro nei casolari del

delta insieme ad alcuni aviatori americani.
Il segreto dell'immediato successo del libro della Viganò sta, dicevo , nel disegno di un personaggio che rimane saldamente piantato sulle proprie radici contadine: generosa, altruista, lavoratrice, non molto intelligente, forse, non mai "ideologizzata,,, emblema di quella scelta radicale contro la barbarie che la Resistenza fu per tanta gente semplice al di là o prima del formarsi di una vera coscienza politica che sarebbe maturata a lotta finita. Allora, la ribellione nasceva in molti dall'istinto, e ciò rendeva ancòra piú forte e invincibile la lotta popolare, rispetto alla quale la violenza repressiva dei fascisti e dei nazisti era battuta in partenza. Agnese, come dice il titolo, va a morire, uccisa da un nazista che ne ha riconosciuto la colpevole della morte del soldato tedesco nel cortile di casa sua. Ed è una di quelle conclusioni tragiche, la fine di Agnese, che suggellano in realtà positivamente un'esistenza, dandole l'ultimo e definitivo significato.
Che nel cinema italiano scosso da profonda crisi ci si accorga che si è parlato troppo poco della Resistenza, divenuta in tutti gli altri Paesi invece l'epica nazionale a cui si fa frequente o almeno periodico riferimento, è un dato positivo. Giuliano Montaldo ha riletto il romanzo della Viganò con rispetto e umiltà, cercando di ricreare quel clima di unità nella lotta antifascista che si sarebbe spezzato appena qualche anno piú tardi. Benché si parli di comunisti (e, come accade talvolta nei film italiani, si dia l'impressione che non vi fossero altre forze in campo), il film ambisce ad un respiro piú ampio e corale, ad essere simbolo di tutta una condizione femminile, popolare e contadina. Montaldo il mestiere lo conosce, e cerca di saldare insieme certe cadenze epiche e drammatiche assimilate dal cinema di Hollywood con la semplicità rappresentativa e soprattutto con la "povertà,, iconografica consegnateci dalla stagione neorealista. Specie nelle sequenze del delta, il richiamo a *Paisà* non è casuale.
L'interrogativo è piuttosto se alla fine degli anni '70, con l'evoluzione del linguaggio cinematografico che tutti abbiamo sotto gli occhi, si possa davvero guardare indietro come se nulla fosse successo e comporre un film nobilmente tradizionale senza alcuna impennata, senza autentici scatti di novità creativa. E ciò vale anche per il tema: la Resistenza rievocata a caldo dalla Viganò del '49 può essere rivisitata con la stessa semplicità a trent'anni di distanza o non si sarebbe desiderato un maggiore approfondimento critico, un'analisi storica meno generica e buona per tutti? Anche qui, *Il terrorista* di De Bosio, per citare un titolo, non è passato invano. Ingrid Thulin è la bravissima attrice di sempre, cosí poco bergmaniana qui, cosí terrestre e contadina: ma la Thulin possiede anche un fascino, malgrado l'età non piú giovanissima, che la distanzia troppo dalla matura, "qualunque,, donna di campagna del romanzo. E altri inserimenti di attori da cassetta dànno alquanto fastidio rispetto alla nudità espressiva che si voleva perseguire: cosí la Giorgi, nell'ovvia situazione erotica che l'industria cinematografica le ha riservato, cosí Johnny Dorelli, attore solitamente bravo ma qui del tutto fuori parte. Un film decoroso, sí, ma anche al di sotto di quel che avrebbe potuto essere.

Ernesto G. Laura

ANIMA PERSA

r.: Dino Risi - **o.**: Italia-Francia, 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 128

Nel film *Anima persa* il romanzo piú torinese di Giovanni Arpino è stato ambientato a Venezia. Non è un particolare da poco: certe vicende, come le passioni, a spaesarle si sbriciolano.
Nel libro, che s'intitola «Un'anima persa» (quell'articolo, che scompare nel titolo del film, significa anch'esso qualche cosa, allude a un caso personale, a un dramma caratterizzato tra le

anonime tragedie delle altre vite), si racconta l'iniziazione di un ragazzo di diciassette anni. Non all'amore, non ai piaceri o alle lusinghe del «fare» sparsi nella città (il protagonista arriva a Torino dal chiuso di un collegio e ci rimarrà una settimana per gli esami di maturità), ma alla duplicità dolorosa della vita, al segreto per cui siamo insieme uomini e bestie, affascinati dalla libertà del male e addestrati a militare nelle caserme della virtú.

L'aria che circola nel racconto è quella afosa della prima estate, «tiepida come un brodo», e metaforicamente quella, appiccicosa di parole taciute, di presagi oscuri, di segreto familiare, che il ragazzo respira nella casa degli zii che lo ospitano. In un altro senso l'aria è quella che circonda la gente un po' gretta, dignitosa, attenta alle apparenze, misurata nelle emozioni e nelle spese, che appartiene a una classe sociale definita con una particolare coloritura nella città dove la vicenda si svolge. Di certi interni si percepisce persino l'odore, di cera, di chiuso, di cucina; s'intuisce l'importanza e il valore dati al cibo (l'uovo sbattuto col vermuth che il ragazzo deve prendere al mattino), la dignità che conferivano i titoli professionali quando erano ancora un privilegio (lo zio Stefano è «l'ingegnere», la moglie lo chiama sempre cosí).

Oltre allo zio ingegnere, alto, esile, dagli occhi umidi, chiuso in una sua secchezza da insetto morto, oltre alla zia Galla, grassa e incipriata, alla serva Annetta che «assomiglia a un povero scimpanzè rattrappito», vive nella casa, occulto, mostruoso, un altro zio, il Professore, fratello demente dell'Ingegnere. Il ragazzo lo vede un paio di volte dallo spioncino della porta, lassú davanti alla stanza proibita, scoccare la lingua come un serpente.

È fatale che il protagonista rimuova, con la sua curiosità e la sua innocenza, la tela che ricopre il quadro, il mediocre mistero di una vita perduta. In una notte di smaniose corse da un tavolo da gioco all'altro, udite le mezze confessioni dell'ingegnere che da anni finge di andare a lavorare ogni mattina e non ci va, il liceale ha quasi capito. E quando lo zio viene accompagnato a casa da un amico, semiparalizzato, sprofondato nella pazzia che ha corteggiato cosí a lungo, egli sa già che la camera lassú è ora vuota, che l'ingegnere è in realtà anche il professore, che lo zio reggeva alla misurata, meschina vita del sano di mente, solo compensandosi per metà delle sue giornate con la sfrenata regressione in un mondo di liberi tormenti, intento a distruggersi.

Nel film di Dino Risi la città è Venezia, uno scenario piú che un luogo: architetture come stoffe preziose e appassite, fasti polverosi, passato. (La macchina da presa tenta di richiamarci al presente e al reale, indugiando sulle immondezze che galleggiano nei canali; Gassman cita la battuta per cui Venezia è una bella signora dall'alito cattivo).

Gli sceneggiatori, Bernardino Zapponi e lo stesso regista, portata la vicenda a Venezia, devono affrontare la difficoltà di tenere insieme, nella nuova cornice, dati e caratteri del libro o di sostituirli con altri equivalenti. La casa diventa un palazzo cadente, in parte disabitato. Lo zio (Vittorio Gassman), nella sua puntigliosa eleganza, nel suo snobismo intellettuale, è un improbabile funzionario dell'azienda del gas, che sembra recitare di continuo, e troppo scopertamente, la sua parte. Si è tentato di definirlo nei tratti dell'origine e del carattere: di famiglia triestina, austriacante, l'ingegnere Stolz legge Hölderlin (ad alta voce), cita Goethe, disserta sulle affinità tra il sesso femminile e la verdura, sulla ricerca di Dio tra gli insetti, e tiranneggia la moglie. Di tanto in tanto ridiventa per un momento l'onesto (letterariamente) personaggio di Giovanni Arpino, l'ingegner Serafino Calandra e si diverte delle proprie allergie lessicali, vanta la sua raccolta di dizionari, alterna insomma alla sufficienza bieca, alla falsa cultura portata all'occhiello come una decorazione, le piú modeste idiosincrasie, gli apologhi filosofici, la diversa meschinità dell'uomo inventato, con coerenza molto maggiore, dal ro-

manziere.
La zia è Catherine Deneuve. La zia Galla di Arpino, burrosa e sottomessa, sciocca masticatrice di luoghi comuni, è qui un diverso personaggio. La signora, che accetta come una bambina le impostazioni del marito, che sospira sulle proprie sofferenze e sugli anni che le cancellano il viso, che è sfiorata dalla tentazione di fronte alla gioventú del nipote, è in realtà consapevole della doppia vita dell'ingegnere, anzi una complice necessaria. Si è creduto di dover dare alla follia dell'uomo una giustificazione, un'origine romantica: innamorato di una ragazza di dodici anni, sente di averla perduta quando lei cresce e diventa un'altra, la sposa per disporre di un simulacro, la traveste con gli abiti della bambina che è stata e che, crescendo, ha ucciso. La pazzia dell'ingegnere è tutta qui: un sogno incancrenito, una passione cristallizzata. Su questo mondo fantastico, che non ha niente di sgradevole a vedersi, e in cui gli abissi dell'anima hanno la profondità di un sottoscala, s'innestano, incongrue, le manifestazioni di dissennatezza repellente dell'ingegner Calandra: la lingua agitata freneticamente, il viso affondato in un'anguria, la maniacale attenzione ai ragni e alle mosche (aracnidi e ditteri, secondo la petulante erudizione dell'ingegnere Stolz).
La doppia vita del personaggio nel film di Risi si riduce a una finzione sociale. Ci sono luoghi e circostanze in cui egli deve apparire con i suoi bellissimi completi grigi, la cravatta di seta, l'aria sprezzante, a vantare le benemerenze degli Absburgo: messe, funerali. Oppure momenti in cui la passione del gioco giustifica una certa trasandatezza. Il resto della sua vita è un gioco erotico, imbelle, vagamente funereo, a cui si abbandona e a cui costringe la moglie.
L'ingegner Calandra di Arpino è moralmente diviso in due dalla pazzia, ricorda il Dottor Jekyll di Stevenson e il Sosia di Dostoevskij; l'ingegnere Stolz di Zapponi e Risi è diviso solo nelle fissazioni sessuali, tra la moglie adorata sotto forma di bambina e la prostituta del giovedí.
Quale rivelazione scuote a questo punto il ragazzo del film? Egli non è il pudico, ombroso collegiale di Arpino, che suda sul greco e sulle scienze naturali. La sua vita non conosce esami; la sua scuola è l'accademia, privata e un po' cialtrona, di un vecchio pittore; per lui, sbalordito davanti alla modella nuda ma poi svelto a corteggiarla, il sesso non ha molti misteri. Penserà, tutt'al piú, che lo zio è scemo, un mattoide antipatico, un fissato.
Del romanzo di Arpino manca proprio ciò che, tra squilibri e contrapposizioni forse troppo simmetriche, ne è il centro: il bene e il male, il buio e la luce. Manca l'intuizione poetica che, questi contrasti, queste coincidenze degli opposti, non vanno spiegati. La vita è manichea, dice la vicenda dell'ingegner Calandra, e lo è «contemporaneamente», lacerata e divisa in due a ogni momento. Manca l'amarezza con cui il ragazzo reagisce all'assalto di un'autentica rivelazione, a una storia disperata che è «l'unica che il mondo degli adulti ha saputo porgergli come ammaestramento».
Quanto al resto, nel romanzo uno stile teso, raggrumato in fulminee metafore, tenta d'introdurci in un paesaggio morale, in un sistema chiuso di rapporti sociali e familiari, oltre che in quello fisico di una Torino afosa, vista in prospettiva; nel film si può parlare soltanto di mestiere.

Renato Ghiotto

DERSU UZALA (Dersú Uzalà - Il piccolo uomo delle grandi pianure)
r.: Akira Kurosawa - **o.:** U.R.S.S. - Giappone, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 129

Sinfonia lirica degli incontaminati spazi naturali, ricordo di un'amicizia esemplare che tocca le corde del patetismo virile, accorato epicedio dell'antica parentela tra uomo e natura, *Dersú Uzalà* interrompe il lungo silenzio di uno dei piú grandi registi giapponesi, è la confortante testimonianza di uno

stato di salute artistica e morale, in cui sembra riaccendersi lo slancio umanistico delle sue opere migliori. Nel rapporto che si viene configurando tra l'esploratore Vladimir Arseniev e il cacciatore solitario Dersú Uzalà, nelle loro scorribande nella taiga dell'Ussuri affiora infatti il tema, congeniale al maestro nipponico, dell'incontro-scontro tra due personalità diverse, tra due modi diversi di essere uomini senza compromessi e reticenze: e certamente il film è anzitutto la rievocazione di questi incontri, la storia di una amicizia che cresce su se stessa, che si verifica e si cementa nella solitudine della taiga, nelle situazioni anche disperate delle due spedizioni geografiche. Non è un caso che il racconto sia scandito nei tempi lunghi di un enorme "flash back,,, inaugurato dalla ricerca di un tumulo ormai cancellato dallo sviluppo urbanistico, che in pochi anni sforna case e villaggi al posto degli alberi secolari, e suggellato dalla sepoltura del vecchio cacciatore, dai soprassalti del rimpianto, che al suo compagno di appena ieri fa venire un groppo in gola e bagna il ciglio di lacrime; un congedo siglato dal bastone da viaggio piantato sulla tomba, segno di un "potere,, non autoritario, un "sapere,, in armonia con la natura, di cui già si rischia di perdere il seme e la traccia. Non è soltanto una cornice esteriore o un artificio espositivo, ma qualcosa che tocca la sostanza narrativa del film, il suo nucleo piú segreto e significativo. Stupenda storia di un'amicizia maschile come solo la letteratura di viaggi sa dare, tutta percorsa com'è da un brivido di avventura vera, dal trasalimento che procura il riconoscere un volto amico nel dominio della sconosciutezza (si pensi al secondo incontro nella taiga fatto di avvicinamenti, progressioni, ruzzoloni, abbracci), il film lascia emergere senza ostentazione il livello piú profondo in cui si situa il rapporto tra "l'uomo di scienza,, e "l'uomo di natura,,, tra il geografo con i suoi strumenti di rilevamento cartografico e il cacciatore con la sua sensibilità aperta e disponibile, le orecchie tese al minimo rumore, l'occhio vigile ai movimenti impercettibili. Naturalmente la disponibilità cordiale, con cui il capitano si mette alla scuola di Dersú attenua in qualche modo una contrapposizione che, per cosí dire, non ha niente di personale, non è mai contrasto di caratteri: ma che appare tuttavia con evidenza nelle circostante decisive in cui la scelta di questo o quest'altro comportamento può essere determinante, come nel momento in cui, scendendo la notte sulla distesa del lago gelato, solo la costruzione di una rudimentale capanna di cane può salvarli dal congelamento (una lotta contro il tempo in cui la fatica geniale degli uomini esorcizza la minaccia della notte: una sequenza di straordinaria scansione ritmica in cui la concitazione sovreccitata dello stile, il fremito delle immagini incalzanti diventano alta matematica espressiva). O quando il cacciatore chiede al capitano che in una isolata capanna della taiga vengano lasciati sale, riso e fuoco per i possibili, futuri visitatori. O, ancora piú esplicitamente, quando Dersú raggomitolato accanto al fuoco nella casa di Khabarovsk si sente morire, sente che non può vivere inscatolato tra le mura di una stanza, gli mancano l'azzurro del cielo e l'acqua dei fiumi, gli mancano i rischi e gli incanti della taiga. La dialettica natura-cultura non vien fuori soltanto nel rapporto tra il capitano e il cacciatore, ma affiora anche nei rapporti con gli altri componenti delle spedizioni, nei soldati che incarnano ancora piú inequivocabilmente la contrapposizione, chiusi nelle loro esperienze limitate, inamidati nella divisa di occidentali. Sono molte le situazioni in cui il cacciatore entra in contrasto con i soldati non solo nell'ultima spedizione già avvelenata dall'uccisione della tigre e dal morso della vecchiaia, ma anche nella prima, certo piú serena: se la sensibilità umana e la curiosità etnografica rendono il capitano-scienziato particolarmente attento e disponibile alla "rilevazione,, che Dersú fa di se stesso e della sua dimestichezza con i misteri della taiga, la rozza superficialità etnocentrica dei solda-

ti non può che trovare ridicolo l'animalismo del "selvaggio,, per cui il sole è "omo forte,,, e anche il fuoco e i fiumi sono altrettanti "omini forti,,, spiriti o energie che possono essere amiche o ostili; come superflua la segnaletica che si lascia dietro per suggerire agli altri eventuali compagni di strada che non conoscerà mai di persona il tracciato di un sentiero, la presenza di un ruscello, la possibilità di un rifugio; e gratuita la preoccupazione che un residuo di cibo andato a male possa riuscire sconveniente per uno dei tanti animali che abitano stabilmente la taiga. Ma, almeno in questo primo momento, il centro propulsivo del film, intorno a cui gravita, non sembra affermarsi in un terreno oppositivo, imporsi a forza di dialettica: si direbbe che consista piuttosto nella suggestiva immediatezza con cui ci si rivela il piccolo mongolo, nella felicità del suo rapporto diretto e confidente con la taiga. Si direbbe che tutto il resto sia tenuto su un registro dimesso, quasi attenuato per far posto al vero protagonista, perché piú esplicita e schietta sia la rivelazione della natura: mediatore e pronubo del rapporto con la natura, il cacciatore si identifica ben presto con la natura stessa, si risolve nell'invito a percorrerla senza esitazione e incertezza, ad aprirsi un varco tra i rami camminando in punta di piedi come all'interno di un tempio per non disturbare un dio nascosto e terribile, basta un niente per farselo nemico. Nelle rughe di una antica faccia sapienziale, nel sorriso tutto un ammicco del vecchio cacciatore dall'andatura saltellante si traduce icasticamente la necessità della identificazione con tutte le forme di vita, con gli altri, e con il piú "altro,, degli altri, l'animale, una identificazione considerata il solo modo per assicurarsi una conoscenza che non sia intellettualistica e arida, catalogazione inerte, sfoggio erudito. Si procede a tentoni tra il folto della taiga, ci si fa un varco superando le ultime resistenze della nostra ignoranza, ci si apre al mistero della taiga, fonte di scoperte continue: e certo il senso aperto della natura è dominante in un film in cui il paesaggio naturale si anima in ogni momento fino a salire dallo sfondo al centro dell'immagine, e a diventare l'autentico protagonista (e qui, evidentemente, trova giustificazione l'adozione del grande formato e della stereofonia, chiamati a coinvolgere lo spettatore in una partecipazione senza residui alla vita della taiga, ai suoi palpiti segreti, a immetterlo nella avvolgente profondità della natura). Sarebbe tuttavia riduttivo limitare la rivelazione della natura ad un fatto soltanto anche se sontuosamente, estetico, quando è invece, prima di tutto, rivelazione morale, lezione di vita. Nella taiga fremente di vita quello che si impara è infatti l'identificazione con la natura, il superamento del contrasto tra l'io e l'altro, l'acquisizione fondamentale e inquietante che "l'io è l'altro,,. Mito del "buon selvaggio,,? Celebrazione russoiana della natura? Sembra proprio che il regista giapponese si sia incontrato nelle «strade dimenticate e perdute dello stato naturale» col filosofo francese: ma non solo nella celebrazione della natura incontaminata, nella partecipe sottolineatura di una condizione di utopica felicità, ma anche nella accorata consapevolezza di ciò che verrà dopo, tutta percorsa da quello che il quaresimalista del «Discour sur l'origine de l'inégalité» chiama «l'orrore di quelli che avranno la sventura di vivere dopo di te», il sapore di cenere, i funebri rintocchi della dissoluzione. Certo, nella rappresentazione della natura non c'è vera contrapposizione, non c'è in fondo dialettica, anche a considerare, come piú sopra s'è fatto, la "resistenza,, dei soldati-esploratori e la "curiosità,, disponibile del capitano, i quali diventano presto allievi e testimoni, sempre in qualche modo spettatori: la dialettica del film non va verso il centro, ma verso i bordi, verso la cornice, segnata dai cupi rovelli della inadattabilità, della sparizione, della morte: esce dallo schermo per fare della nostra situazione di spettatori sopravvissuti, di posteri, la condizione essenziale del discorso, coinvolti non piú come testimoni ammirati, ma co-

me parte in causa, chiamati a rispondere in prima persona (e il coinvolgimento del grande formato qui sembra perdere definitivamente quanto di sensualistico poteva ancora aver conservato, diventa in qualche modo l'invito a condividere una condanna, a prender parte ad una esecuzione, nel ruolo dell'impiccato). Si direbbe che il rapporto con la natura sia visto e celebrato con gli occhi umidi di pianto di chi ricorda che era possibile ma che ora non lo è piú, col "senno di poi,, doloroso e amaro, con la disperata consapevolezza che è ormai finito, che difficilmente sarà recuperabile: la pienezza del racconto, la felicità delle immagini non sono a questo punto qualcosa di esterno, di esornativo, di superfluo, compiacimento estetizzante in bilico sull'accademia, ma gioia di un recupero che è anzitutto risarcimento morale. Qui la sostanza e l'attualità del film, la struggente "contemporaneità,,: qui la conferma della sua rilevanza umanistica, in cui l'umanesimo tradizionale si espia di una concezione piú aperta drammaticamente inquieta. «In questo mondo piú crudele per l'uomo di quanto, forse, non lo sia mai stato», ha scritto Claude Levi-Strauss in un saggio singolarmente vicino, in sintonia con il film del maestro giapponese. «in cui infieriscono tutti i procedimenti di sterminio, i massacri e la tortura, mai sconfessati certo, ma di cui ci compiacevamo di credere che contassero solo perché li riservavamo a popolazioni lontane che li subivano, come si pretendeva, a nostro vantaggio, e, comunque, in nostro nome; ora che, avvicinata dall'effetto di una cresciuta densità di popolazione che rimpicciolisce l'universo e non lascia piú nessuna porzione di umanità al riparo da una abietta violenza, pesa su ognuno di noi l'angoscia di vivere in società; solo ora, dico, esponendo le tare di un umanesimo decisamente incapace di fondare, nell'uomo, l'esercizio della virtú, il pensiero di Rousseau può aiutarci a respingere un'illusione i cui funesti effetti, ahimé, li possiamo osservare in noi stessi e su noi stessi. Non è stato infatti il mito della dignità esclusiva della natura umana a far subire alla natura medesima una prima mutilazione, da cui dovevano inevitabilmente conseguire altre mutilazioni?». Non da oggi «l'angoscia di vivere in società» Akira Kurosawa l'avverte profondamente in prima persona, e parecchi film del suo illustre passato potrebbero testimoniarlo: ma c'era forse bisogno di un personaggio come il cacciatore mongolo (che è anche la rivelazione di uno stupendo attore, un "grande vecchio,, dalle eccezionali capacità espressive, una presenza indimenticabile), della sua paura dei "fantasmi,, che vengono su dal di dentro o spuntano sinistri nelle falcate della tigre — una tigre d'incubo, anch'essa un "fantasma,,, della sua paura di non vederci piú, di non sapere piú, diventando cieco, nuoversi a suo agio nella taiga, di non riuscire ad esercitare il suo mestiere di cacciatore, della sua lotta contro l'oscurità che s'infittisce da ogni parte — per ricordarci ancora una volta quanto sia importante impegnarsi nella battaglia, non desistere nel cammino che riconcilia l'uomo con l'uomo, l'uomo con la natura, ma anche insieme, e non meno drammaticamente, per consegnarci la confessione cifrata di un anziano regista, "imperatore,, spodestato di una cinematografia inghiottita da una crisi senza remissione, ridotto al ruolo del "visiting director,, in terra straniera, il quale ha paura di non farcela piú a centrare la corda salvando la bottiglia, di non poter piú esercitare il proprio mestiere, di essere costretto anche lui al silenzio e al buio.

Orio Caldiron

THE FRONT (Il prestanome)
r.: Martin Ritt - **o.:** U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 130

Il maccarthismo fu uno dei fenomeni piú negativi dell'America del dopoguerra e fece esclamare perfino ad uomini non certo accusabili di simpatie

marxiste come il vescovo ausiliare di Chicago (che riprendeva, parafrasandolo, un noto detto): «L'anticomunismo è divenuto l'ultima bandiera degli imbecilli». Benché terminato da un pezzo, è uno dei fantasmi dell'epoca della guerra fredda che suscitano maggiore imbarazzo e di cui tutto sommato meno si parla. Anche il cinema, che nelle ultime stagioni ha messo in mostra piaghe non meno scottanti come le trame della C.I.A. o lo scandalo Watergate, si è limitato a parlarne di sfuggita e grazie ad un regista fuori dalle regole come Sidney Pollack. Perciò interessava che un Martin Ritt ne facesse il tema centrale di un film di largo richiamo spettacolare come *The Front*. Ritt, ed anche il suo sceneggiatore nonché uno dei suoi due interpreti principali, Mostel, incorse nei fulmini del famigerato comitato per le "attività anti americane,, e fu inserito nella "lista nera,,, cioè nell'elenco di coloro che non dovevano lavorare perché in qualche modo "compromessi,, con il comunismo o, meglio, con quello che McCarthy intendeva per comunismo.
Il merito del film, che non parla però della "lista nera,, di Hollywood bensí di quella televisiva, dato l'ambiente dove Ritt e i suoi avevano sperimentato la persecuzione di persona, è di analizzare con precisione il meccanismo con cui tale persecuzione funzionò. Il suo lato odioso ne era la natura strisciante: nulla di diretto e di formale, ma una serie di accorgimenti per cui uno si trovava senza lavoro senza nessun appiglio chiaro per protestare.
Il caso del comico interpretato da Zero Mostel in *The Front* è esemplare. Si può rimproverare ad un produttore di non dargli una parte in un programma importante che non è ritenuta "adatta,, per lui? E si può reclamare perché all'improvviso in nessun progetto si trovano parti "adatte,,? Il comico sopravvive tornando a fare qualche serata in locali notturni di provincia dove lo sottopagano sapendo che è alla fame, finché anche quelle occasioni si diradano sino a scomparire.
Il comitato maccarthista era infatti un libero comitato di cittadini, o cosí si presentava: non poteva emettere sentenze di allontanamento dal lavoro o di discriminazione; tuttavia, i suoi "consigli,, agli imprenditori e ai pubblici uffici erano generalmente ascoltati e messi in pratica, con le motivazioni striscianti di cui si è detto. Altrimenti poteva accadere che, per esempio, un produttore televisivo si vedesse ritirare un finanziamento, sempre con motivazioni in apparenza non connesse alla "caccia alle streghe,,.
Come documento di un periodo, analisi di un fenomeno con scrupolo informativo, *The Front* non fa una grinza e può essere utile quanto un articolo di rotocalco. Ma basta per fare un film? È evidente che Ritt e soci, avendo sofferto di quelle "liste nere,,, intendevano fare qualche cosa di più, un dramma contemporaneo americano nelle forme del cinema. Si sono perciò affidati ad un personaggio eccentrico e paradossale, destinato a fare da paradigma a un'epoca. Ecco il "prestanome,,, un modesto e anonimo barista, eternamente senza un quattrino, che accetta di firmare sceneggiature televisie scritte in realtà da un amico comunista che non può piú lavorare. Il fenomeno accadde, e a volte capitò perfino che qualcuno facesse da prestanome a se stesso, lavorando sotto pseudonimo all'insaputa dei committenti: celebre il caso di Dalton Trumbo che giunse perfino a vincere l'"Oscar,, con *The Brave One* (La piú grande corrida, 1956) celandosi sotto il nome di Robert Rich. Il barista di *The Front* sfrutta la situazione, si arricchisce alle spalle dell'amico e di altri discriminati che questi gli presenta e costruisce una solida posizione economica e professionale sfruttando il lavoro dei suoi "negri,,.
Ritt ha costruito il racconto su due strutture parallele, fedele alle regole ferree della sceneggiatura hollywoodiana classica, che prevedeva sempre una storia principale ed una "second story,,. La "second story,, è appunto quella del comico, capitato per caso nelle maglie del comitato, poiché si tratta tutto sommato di un mestieran-

te senza ideologie che per amore di una donna partecipò a qualche marcia della pace e firmò qualche appello antigovernativo. Il comitato lo induce, per tornare a lavorare, a fare la spia dei suoi colleghi, ed egli, dopo, si uccide gettandosi dalla finestra di un albergo. Il suicidio del comico creerà un trauma nella coscienza dell'ex-barista, il quale si presenterà al comitato per le attività antiamericane e di proposito lo insulterà per farsi arrestare.
The Front ha l'ineluttabile efficienza di tanti film di uno Stanley Kramer: il tema di impegno civile è servito da personaggi "esèmplari,,, la cui parabola è talmente scontata da poter essere preveduta passo per passo: l'intellettuale idealista e perseguitato, l'ometto piccolo borghese che si "arrangia,, e qualunquisticamente trae tutti i vantaggi dalla situazione, il comico in crisi di cui, sotto l'apparenza divertente dell'uomo ricco di "boutades,,, si scopre a poco a poco la condizione tragica. La "redenzione,, del protagonista, da "prestanome,, a martire volontario, è anch'essa conclusione inevitabile di un discorso cinematografico che vuol sfoggiare i vecchi arnesi del "tipico,, cari un tempo al realismo socialista di marca sovietica. Il film quindi non lievita come potrebbe, si gira e rigira nello schema, traendo tutto il partito dall'impiego di due famosi attori comici come Woody Allen e Zero Mostel in personaggio drammatici. E va dato atto all'uno e all'altro di essere perfetti per misura e verità, superando gli schemi rispettivamente loro assegnati dal copione. Il film, perlopiú, piace. E si capisce che il giudizio fortemente limitativo che se ne dà in sede critica non impedisce di riconoscerne la capacità di impatto con il grande pubblico, a cui un argomento desueto viene proposto servendosi di tutti i ferri che il mestiere fornisce. E Ritt, di mestiere, ne ha sempre da vendere. Certo, il cinema d'autore è tutt'un'altra cosa.

Ernesto G. Laura

THE LAST TYCOON (Gli ultimi fuochi)
r.: Elia Kazan - **o.:** U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 131

Ci inchiniamo alle esigenze dell'industria, a quelle bimillenarie di una critica che tuttora fa della realtà (di qualsiasi attività espressiva dell'uomo) pretesto d'inventario retorico-alfabetico, ed ai gusti di un pubblico indotto ad esserle omogeneo. Tuttavia per noi vedere un film, uno qualsiasi, è interamente altro. Non possiamo infatti andare a cinema senza percepire un senso curioso di entusiasmo e di inquietudine, esplorare nella caverna ritrovata i graffiti dell'immaginario in movimento: l'emozione affidata al gesto luminoso; la pienezza visuale di un rapporto pre e post-storico recuperato, espresso non in un sistema di segni alfabetici, ma di ideogrammi mobili, oltre i millenni di elaborato parolismo; anche il sonoro non è le parole, forse un luogo imprecisabile della caverna. Se poi il sonoro ci ottunde e l'immagine ci "parla,, invece di apparirci, la grotta diviene un legittimo giaciglio.
The Last Tycoon ci ha inviati fievoli bagliori di una caverna che fu (Hollywood assunta a pretestuoso luogo di storia e non se mai di "Western way of life,,; clamori ottico-epici ispessiti da sintattiche e paratattiche preoccupazioni; da moral-letterarie angustie (se non angosce); da maniacali esplicitazioni del nodo amore-potere-morte straconsumato da ere letterarie, appena masticato nell'«Ultimo nababbo» di Fitzgerald F. S., "chewing gum,, ideologico che la borghesia satura cerca di passare ora, in *visual,* alle masse *mediate.* E infatti tra gli addetti ai lavori, inclini al chewing gum, c'è chi nel film ha trovato, magari per riaffezionarle allo *star system*, la circolarità del destino, le sofferenze verticali, le virili indifferenze dell'eroe-uomo-Stahr-Kazan alle macerazioni, alle lusinghe, ai conflitti di cui sono vittime i mortali, pallide ombre del mitico eroe, che poi non si capisce in virtú di quale umanità possa esser chiamato uomo.
Che su questa lettura, una faticosa cucitura ottica di (auto) biografia e ro-

manzo (non priva di vistose tentazioni apodittiche), sia Kazan stesso a puntare è ovvio: lettura tuttavia e letteratura cinematografica, non "visura,, e dominio dell'immaginario. Sembrerà ovvio ribadirlo, ma a cinema ci conduce proprio il gioco delle immagini e non delle parole. Diversamente, meglio libri biblioteche e passeggiate, se nella caverna dobbiamo trovare i doppioni di tutto ciò e non l'altro da ciò.
La psiche dunque, la morale, l'uomo di Kazan non che non c'interessino, non ci riguardano. Ci riguarda a cinema l'immagine: e quelle immagini di Kazan, pure a tratti terse, adescatrici, ambigue, scopri poi esser tese a parafrasare una cifra letteraria talora percorsa da un'asprigna brezza tra *Love Story* e *Citizen Kane*. Lo spazio del visore viene invaso da impertinenti segnali alfabetici, precise ricorrenze di robuste o malinconiche filosofie spicciole: un gioco che peraltro le letterature coi loro elaborati sistemi simbolici hanno già da tempo spostato oltre Kazan e Fitzgerald. E francamente una letteratura visiva ci appare una contraddizione in termini.
Perfino quell'apparizione della testa, a cui per qualche istante c'eravamo abbandonati come ad una zattera sul mare dell'inerte narrativo sperando in una dilatazione dell'immaginario, si è poi rivelata una dotta citazione a pie' di pagina, ovvero a pie' di schermo, moralistica precisazione sui trucchi del mestiere e sul tutto come trucco... Mentre i trucchi del mestiere, altrove e recentemente, in forma di testa, di uccelli meccanici, di bambole di plastica, di luci e di mari fittizi, li abbiamo visti entrare nel corpo dell'immaginario filmico, segnare realisticamente, in chiave ironica e leggendaria, il punto di demarcazione irriducibile tra immaginario filmico e immaginario letterario, tra parete della caverna e pagina del libro, tra visura e lettura.
Le splendide sequenze degli amplessi fra Kathleen e Stahr sono forse le uniche nelle quali Kazan si è preoccupato dell'immagine tout court, di riposare lo sguardo sui "segni,, dell'amore incurante degli intricati contenuti della storia. Fotogrammi che spiccano di una qualità "orientale,, che il cinema di Kazan ha non raramente rivelato: una sorta di "insight tantra,,, che svuota le figure del referente realistico e, attraverso l'erosione della luce, ne individua il nucleo simbolico fissandolo ad un imprecisabile *momentum (A Streetcar Named Desire)* , in concorrenza del tempo e dello spazio (*East of Eden*), appunto l'immaginario o se si vuole una delle possibilità dell'immaginario assunto a reale assoluto (*Viva Zapata*). Un gioco di ombre sulle ombre che i bassorilievi orientali suscitano in chi li osservi.
Questo posarsi di uno sguardo orientale sull'*id* americano, questa *pietas* ottica del diverso assoluto sul conforme assoluto, è quanto l'immaginario di Kazan è riuscito a tratti ad esprimere, non certo i contenuti di una biografia che ancora oggi "mostra,, ossequio verso che la fa soffrire (*America America*).

Umberto Todini

LORD OF THE FLIES (Il signore delle mosche)
r.: Peter Brook — **o.**: Gran Bretagna, 1961-63)
V. altri dati in questo fascicolo a p. 132

È un caso esemplare di censura del mercato: iniziato nel 1961, portato a termine due anni dopo grazie a una sottoscrizione fra amici e rifiutato dal circuito commerciale fino al 1964, *Lord of the Flies* è apparso nel 1965 a Parigi ed è stato a lungo e vanamente annunciato in Italia - con il titolo «I ragazzi e il diavolo» -, ma vi giunge soltanto ora. Perfettamente attuale, il film va tuttavia riconsegnato agli inizi degli anni sessanta, quando la vecchia Inghilterra sembrava definitivamente sepolta dai colori di Carnaby Street, dall'insoddisfazione dei giovani *outsiders* alla Colin Wilson, dalla verbosa rivolta degli "arrabbiati,,; e la lunga tradizione dei "bambini terribili,, conosceva improvvisamente, forse non a

caso, una nuova fioritura: Alexander Mackendrick ci dimostrava come dei bambini di buona famiglia potessero largamente superare in crudeltà dei pirati incalliti (*High Wind in Jamaica*, Ciclone sulla Giamaica, 1965); Jack Clayton ne indagava certi segreti inconfessabili (*The Innocents*, Suspense, 1961) o ce ne faceva conoscere alcuni tanto legati all'immagine materna da essere disposti al parricidio (*Our Mother's House*, Tutte le sere alle nove, 1967). Per Peter Brook, che si rifà a un bel romanzo utopico - o meglio "distopico,,, ispirato cioè all'acre vena di utopia negativa, tipica di Orwell e di Huxley - dovuto a William Golding, i ragazzi sono altrettanto mostruosi e aggressivi dei loro invisibili genitori: sopravvissuti a una guerra atomica, e a un incidente aereo, essi regrediscono dal gioco educato e sportivo alla barbarie, riscoprono in un viaggio a ritroso nella storia dell'uomo il piacere eccitante della caccia, della sopraffazione, del sangue; e fin dall'inizio ristabiliscono inconsapevolmente, nella loro isola deserta e robinsoniana, in apparenza luogo ideale di gioco e di libero sfogo naturale ed egualitario, le barriere che di fatto dividono il mondo dei "grandi,,, anche se la forza fisica prende il posto del denaro e della differenza di classe (ma Piggy, a esempio, è una vittima designata non solo perché grasso, asmatico, occhialuto, sí per la sua estrazione meno elevata, per il suo "accento,,. In fondo alla discesa e alla regressione sanguinosa, dominatata dall'orribile immagine del «signore delle mosche», c'è poi la "civiltà,,, che s'identifica con una salvezza ambigua, o con un ritorno alle posizioni di partenza: Ralph, il ragazzino piú serio e meno violento, ormai allo stremo, e minacciato di morte dai suoi ex-compagni, fugge finché, esausto, si accascia al suolo; ma vicino a lui vediamo qualcosa di bianco: sono i pantaloni di un'uniforme della Marina Britannica. Su questo piano, il laico e disincantato Brook appare piú arretrato rispetto al pessimismo e al rigorosismo cristiano di Gobling, che insiste, ironicamente, sulla tranquilla sicumera britannica di taluni dei piccoli naufraghi (la Regina ha le carte di tutti i mari e di tutte le isole, li salverà presto) e fa dire all'ufficiale-deus-ex-machina, al finale, che da bambini inglesi («siete tutti inglesi, non è vero»?) sarebbe stato lecito attendersi un comportamento migliore. Peter Brook, che rende ancor piú inequivocabilmente simili a nazisti i piccoli seguaci di Jack Merridew, con i loro canti sinistri e le loro singolari acconciature, elimina molti dei riferimenti del testo a una realtà sociale o a una mentalità tipica del conservatorismo inglese e delle *public schools*: e va detto che un contributo in questo senso è fornito anche dall'edizione italiana, dove non ritroviamo, a esempio, una splendida lezione di Piggy ai piú piccini sull'etimologia del nome Cambridge. D'altra parte, che cosa sia veramente la civiltà cui Ralph, Jack e gli altri potranno felicemente tornare è chiaramente anticipato all'inizio, prima dei titoli di testa, con i fotogrammi fissi della guerra, la scuola, l'evacuazione, l'incidente: un inizio, fra l'altro, molto piú ampio e oggettivo di quello del romanzo.
Anche se Golding, rifacendosi sarcasticamente al Ballantyne di «Coral Island», partiva da una demistificazione della letteratura infantile e d'avventure, mentre le nitide immagini di Brook rifiutano qualunque compromesso con i *clichés* dell'esotismo e delle vicende fumettistiche, le differenze fra libro e film non sono tali da modificare sostanzialmente le tradizioni di educato rispetto tipiche da sempre del cinema inglese, che ignora le infedeltà per difetto o per eccesso, e alla buona letteratura ricorre anche nei suoi momenti di apparente autonomia: la scuola documentaristica di Grierson rifiutava la finzione ma chiedeva i "commenti parlati,, ad Auden o a E. M. Foster, il «free cinema» era tutt'altro che libero da suggestioni letterarie (magari con Sillitoe e Braine o Stan Barstow al posto dei romanzieri vittoriani). La vera fonte di Brook è comunque ancora una volta il teatro, o meglio un'idea di teatro, come in tutti i suoi altri film precedenti e suc-

cessivi, escluso il caso singolo, e non felice, di *Moderato cantabile* (1960). Realizzato su un'isola semideserta nei pressi di Portorico, senza un vero e proprio copione, ma cercando di riprodurre e di far scaturire di nuovo la situazione immaginata da Golding fra i piccoli attori non professionisti scritturati per il film (lo attestano sia Roger Manvell sia George Perry), *Lord of the Flies* è la ripresa cinematografica di un esperimento di teatro parzialmente improvvisato, un po' come certi tentativi compiuti da Brook e Marowitz all'epoca del laboratorio impiantato al Lambda, e in gran parte dedicati a una verifica delle posizioni di Nietzsche e di Artaud. I canti, le mascherate, i rituali e il gioco della democrazia, del fuoco, della caccia, finiscono per rappresentare i momenti di una nascita a ritroso del teatro: ma gli attori sono imprigionati nell'isola, come i pazzi di Charenton dalle sbarre e dalla polizia di Coulmier (*Marat/Sade*, 1966); e come in *Marat/Sade* la liberazione impossibile diviene violenza repressa, esasperazione, ricerca del capro espiatorio.
È proprio in quest'idea di teatro che emergono peraltro i limiti del film, pur inconsueto e inquietante: e sono forse i limiti di tutto Brook, anche se per il resto della sua attività cinematografica sarebbe sbrigativo e superficiale parlare di "teatro filmato,,, e per la sua straordinaria personalità di regista e animatore teatrale (le riserve dell'ex-allievo Marowitz per cui Brook rimane un «Oxford Wunderkind», ammirato dalla crema intellettuale dei boulevards nella certezza che presto sarebbero svanite le sue giovanili intemperanze) non sono sufficienti a sminuire la qualità e la ricchezza di un lavoro storicamente fondamentale nell'ambito del rinnovamento degli anni sessanta. *Lord of the Flies* è una specie di «improvvisazione controllata», un gran gioco teatrale e allarmante svolto secondo le linee di una programmazione ferrea, racchiuso come da lievi ma imprescindibili parentesi in una cornice precisa: proprio come la recita dei pazzi di Charenton era organizzata da Sade ma all'interno dell'istituzione manicomiale (pur violentemente contestata) e l'allusione alla violenza e alle atrocità nel Viet-nam rimaneva nell'ambito di una serie di convenzioni intellettuali e salottiere (perfettamente consapevoli di loro stesse) nel semisconosciuto *Tell Me Lies* (1967). Il conflitto fra adulti invisibili e bambini, fra civiltà distruttiva e vita selvaggia altrettanto sanguinosa, si risolve all'insegna dello scacco, non meno delle grida degli attori-pazzi di Charenteon quando chiedono, subito, la loro «rivoluzione-copulazione»: e la constatazione della generale impotenza, a parte il giudizio "ideologico,, e moralistico che i sostenitori dell'ottimismo ufficiale potranno e vorranno darne, non sembra veramente improntata alla necessaria partecipazione: invece dell'amarezza, c'è il trascinante entusiasmo di chi nell'ambito del gioco teatrale, ritrovato e miracolosamente rinverdito, sembra illudersi e appagarsi in una falsa, effimera "libertà,,. Di qui l'impossibilità che ha il film di affrancarsi da certi vizi d'origine, di trascendere il dissidio, irrisolto, su cui è basato: fra l'idea artaudiana di "festa,, e la paura della libertà, fra il rifiuto delle istituzioni, ormai vinte e svuotate, di una civiltà ipocrita, e un'isola deserta che si configura, inesorabilmente, come inferno per fortuna temporaneo.

Guido Fink

PAS SI MÉCHANT QUE ÇA (Il difetto di essere moglie)

r.: Claude Goretta - **o.:** Svizzera-Francia, 1974

V. altri dati in questo fascicolo a p. 134

Regista fra i maggiori, assieme a Tanner e Soutter, di quel "Group 5,, (completato da Jean-Louis Roy e Reusser) formatosi a Ginevra intorno al 1970 per iniziativa di alcuni giovani realizzatori della televisione romanda, Claude Goretta non ha poco contribuito a caratterizzare il cosiddetto «secondo momento del cinema svizzero»

(tanto per distinguerlo da quella sporadica, produzione genericamente collegata a modelli di cultura e di folklore nazionali), su cui non sono passati invano gli echi della contestazione sessantottesca. Se gli elementi comuni del "gruppo,, risiedono in una più sciolta e moderna articolazione narrativa (iniazialmente debitrice al magistero di Godard), in una utilizzazione di spazi paesaggistici in funzione non proprio idilliaca e contemplativa, e, ciò che più conta, nella ricorrenza di personaggi in condizione di malessere rispetto alle convenzioni dell'establishment borghese, il cinema di Goretta tende ad accentuare quest'ultima componente tematica portandola a una maggiore interiorizzazione individuale e facendola sfociare in una vera e propria crisi autodistruttiva.
Questa condizione di malessere del ceto piccolo-borghese, trapunta di malinconiche meschinerie, il regista ginevrino l'aveva espressa con sottili risonanze in quel mosaico di personaggi che compone *L'invitation* (1973). Bisogna però riandare a un precedente film di Goretta, *Le fou* (ugualmente apparso nel '73), per ritrovare una somma di motivi che piú direttamente si agganciano a quelli di *Il difetto di essere moglie* ((insignificante titolo italiano per l'originale *Pas si méchant que ça*). Lí c'era il capomagazziniere di un supermarket che, dopo vent'anni di economie per realizzare il sogno di una casetta in campagna, vede i suoi risaprmi andare in fumo per il fallimento della società di investimenti alla quale li aveva affidati e quindi non gli rimane che operare nell'illegalità, con piccoli furti minuziosamente preparati, per tentare di rifarsi del denaro perduto; ma ciò finirà per isolarlo dal mondo e dall'affetto stesso della moglie.
Nel film piú recente (1975) c'è un giobane imprenditore, altrettanto buon marito, il quale, ereditata dal padre un'azienda artigianale sull'orlo del fallimento, non trova di meglio, per mantenere la stabilità della famiglia e per assicurare mensilmente il salario agli operai, che dedicarsi a piccole rapine in banche e uffici postali. Inoltre, questo Pierre, non trovando acquirenti per i suoi mobili in legno pregiato (troppo cari rispetto a quelli in formica delle grandi industrie), li brucia facendo credere di averli venduti. Ma cosí è costretto a basare la propria esistenza su un cumulo di menzogne - come faceva *Monsieur Verdoux* nel film di Chaplin - fino all'inevitabile catastrofe.
Tra i due film, le analogie restano però in superficie. Mentre uguale è il senso di disagio che nella società svizzera regna dietro l'ordine apparente delle cose, la spinta all'autodistruzione del protagonista di *Pas si méchant que ça* appare dettata da motivi piú macchinosi e meno esemplari, i quali sono anche causa di squilibri, lentezze e artificiosità nel racconto.
A parte il dramma, abbastanza generico, dell'industria artigianale costretta a cedere il passo al grande capitale, sul personaggio di Pierre il regista si diverte ad accumulare contraddizioni senza poi riuscire a risolverle in maniera convincente. Se ne rivela la spia principale nel rapporto di Pierre con Nelly, la ragazza incontrata nel corso di una rapina e divenuta complice e amante del suo aggressore. Qui Goretta gioca sui due personaggi, preoccupato semplicemente di rendere il loro comportamento ingenuo e innocente, paradossale e simpatico, fino alla sbrigativa conclusione della storia con l'arresto di lui, accettato con rassegnazione, mentre partecipa a uno spettacolino di beneficenza (occasione per una nuova parodia del «Guglielmo Tell» che spesso ricorre nel cinema elvetico).
Ci sembra di poter concludere - anche sulla scorta dell'edizione originale del film, poi manomessa e accorciata per il mercato italiano - che *Pas si méchant que ça* si può gustare meno nell'insieme e piú in qualche momento isolato ed estroso (le scene sull'albero, il "ballo,, dell'operaio italiano nel bar, il congedo di Nelly dal fidanzato, Pierre che dà fuoco ai suoi mobili ecc.).
Il film resta insomma, un esemplare minore nella filmografia di Goretta, che piú che altrove ha risentito l'in-

fluenza di un certo cinema francese (non a caso si tratta d'una coproduzione con Parigi), un po' troppo lustro e "ben fatto,,, e solito a trarre soprattutto beneficio da un'eccellente resa professionale degli interpreti. In tal senso, se Gérard Depardieu, non ancora approdtato alle complesse esperienze di *Novecento* e dell'*Ultima donna*, è semplicemente mirabile nel conferire accenti di sincerità al protagonista anche nelle situazioni più ingrate, Marlène Jobert e Dominique Labourier non gli sono da meno per freschezza e spontaneità.

Leonardo Autera

SUSPIRIA

r.: Dario Argento — **o.**: Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 136

I soli fotogrammi relativamente suggestivi di *Suspiria* (1977) sono quelli iniziali. Spaventata e indifesa, Susy (Jessica Harper) arriva da New York all'aeroporto di Friburgo, e il gioco di campo e controcampo, il ritmo binario della *suspense* si mantiene ancora nell'ambito del cinema "classico,,: ai piani sempre più ravvicinati e inquieti della porta a vetri verso cui si dirige la protagonista, e che fra luci e rumori si caratterizza sempre più come una specie di vestibolo dell'inferno o porta socchiusa sul caos, si contrappongono le immagini della ragazza che, reprimendo la paura, cammina verso quella porta: elementi di "normalizzazione,,, insomma. Ma, subito dopo, crollano tutte le difese, il putiferio è generalizzato e inefficiente. Susy prende un taxi (ultimo segno di normalizzazione una volta superate le barriere linguistiche che del resto non si ripresenteranno più) e si reca, fra tuoni e lampi gialli in una notte color carta da zucchero, alla Tanz-Akademie dove si è iscritta come allieva interna: la facciata color ciclamino della casa è minacciosa o comunque respingente, una voce all'interno scaccia la malcapitata ragazza col pretesto che nessuno la conosce; ma all'esterno, specie in quella foresta con quelle condizioni atmosferiche, non è più rassicurante e come se non bastasse dalla porta esce un'altra ragazza terrorizzata (sapremo poi che si chiama Pat Hingle, come un caratterista hollywoodiano) e si dà a corse dissennate nei dintorni.

A questo punto, non meno delle sue collegiali perseguitate Dario Argento è in trappola: il responso del box-office può essere lusinghiero, ma la catena degli errori è in definitiva schiacciante. L'accademia di danza fondata da Elena Markos e affidata a Madame Blanc non vale più come casa degli Usher, come luogo deputato d'orrore, come palazzo stregato dove il regista imbonitore ci trascina volenti o nolenti (ma dopotutto abbiamo pagato il biglietto, proprio come Susy ha versato le tasse d'iscrizione): il terrore è anche *fuori*. Pat si rifugia da una sua amica, se ne va trafelata in bagno, interroga, giustamente preoccupata, le ombre i fruscii i lampi e gli effetti pirotecnico-psichedelici che popolano la notte al di là dei vetri della finestra; ma la macchina da presa inquadra solo il buio visto da Pat, o l'esterno della porta del bagno, poi magicamente moltiplicata, che l'amica cerca di forzare per aiutarla: la "camera,, si protende anche fuori della casa, ci mostra l'altro lato della finestra, con la ragazza esposta all'imminente massacro, in un quadratino di luce colorata. Dal momento in cui Pat e l'amica giacciono a terra, in un turbine di vetri infranti, e la lama dell'assassino torna con voluttà a frugare tra le frattaglie delle vittime, noi comprendiamo che Argento ci nega anche l'estremo diritto di ranicchiarci nella nostra poltrona, di distanziarci metaforicamente dallo schermo insanguinato e pieno di spauracchi: il terrore è dappertutto, sullo schermo e dietro di noi, dove l'impianto di amplificazione esulta e deborda, assediandoci con urla e gemiti, improvvisi balzi di gatti in calore sulle nostre spalle, l'infame musica dei Goblin elevata all'ennesima potenza. Sí, le cataratte di questa specie di *sensurround* ti avvertono che il gioco

non conosce piú regole o zone franche, che l'angoscia e il terrore sono dappertutto: piú tardi l'unica trovata del film, che in mano a un altro regista avrebbe portato a un grosso risultato sul piano del *thrilling,* un cieco accompagnato solo dal suo cane fedele si rende conto che qualcosa o qualcuno lo minaccia nel buio; e il campo lunghissimo della piazza vuota e del sospetto risolve in un primo piano di risposta all'insegna della violenza e del rovesciamento (è il cane che sta per massacrarlo): ancora una volta, il pericolo è qui e altrove. Ma troppo spesso i sibili i tonfi e gli scrosci fanno esplodere i fonometri per i risultati piú banali: «Dio mio» dice per esempio Sara, «mi pare sia suonata le campana, manca un quarto d'ora alla cena e mi devo cambiare». L'intensificazione di tutti i segnali di pericolo rende impossibile il ricorso al *falso allarme,* elemento di apparente normalizzazione che in realtà rende il gioco molto piú inquietante, come sa ogni praticante anche maldestro di *suspense:* Hitchcock vi ha saputo far ruotare intorno un intero film, il bellissimo *Suspicion* (Sospetto, 1941) ma la ricetta non è ignota nemmeno allo Spielberg di *Jaws* (Lo squalo, 1976: la ragazza bagnante che grida perché afferrata alle gambe dal fidanzato). Qui tutti gli allarmi sono veri, tutte le collegiali stanno per essere uccise, tutte le maestre e le sorveglianti sono streghe ed assassine; e se Susy decide di ravviarsi i capelli come minimo nel pettine trova un verme schifoso che a sua volta preannuncia di pochi minuti la caduta di miliardi di confratelli. In quest'incubo generalizzato, lo stesso ricorso a scenografie di gusto risulta gratuito: il caos e la geometria non sono piú in rapporto dialettico, sí compresenti in un'ottica che tutto prende per non saper rinunciare a nulla: le luci surreali e la stessa fantasmagoria cromatica finiscono per risolversi in una neutralità chiassosa quanto indiscriminata.

Indubbiamente Dario Argento, evidentemente sensibile alla moltiplicazione degli effetti all'equivalente visivo di uno stile tutto di superlativi e di esclamativi, e alla quantificazione degli stimoli orrorifici, raggiunge dei records finora inviolati: certo nessun altro regista era mai riuscito ad ottenere una recitazione cosí cattiva e volgare da un attrice importante come Alida Valli, e Joan Bennet non aveva mai dovuto, nemmeno nei suoi lontani meriggi prelanghiani, pronunciare battute come «Ciò molto mi rincuora, dottore». Alla proliferazione degli effetti nel senso della profondità (davanti, dietro e sopra lo schermo) corrisponde, come ci si può attendere, una voluta erosione del supporto logico del *plot*, dominato da un'insensatezza e da una follia che con allegra approssimazione si cerca di ricollegare all'accezione erasmiana (l'Accademia ha sede in un casa già abitata dall'autore dell'Elogio): ma a parte l'assenza, per motivi accennati, di quella *hesitation* fra credibile e incredibile che per Todorov è elemento necessario del *fantastique,* anche questa dimensione risulta compromessa dal piatto razionalismo che, escluso dalle concatenazioni logiche, dai passaggi fra sequenza e sequenza, rispunta fuori all'interno di ogni segmento narrativo: «tutte le sere le insegnanti se ne vanno esattamente alle nove e mezza», «basta seguire l'ultima che esce e sapremo dove vanno», «ho contato sette passi verso la porta e sette dalla porta in poi...».

Malaccorto ragioniere dell'incubo, Argento non sa evitare il ridicolo di quella impagabile lezione suile menti incrinate e sulla stregoneria attraverso i secoli che a Susy impartiscono due scienziati da pubblicità televisiva, né rinuncia al giochetto da «Settimana enigmistica» che dovrebbe darci la chiave del finale: quali parole pronunciava Pat uscendo dall'accademia? Quando finalmente tacciono i venti e i Goblin, Susy se lo ricorda: e noi ripensiamo all'analogo giochetto del primo film di Argento, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1969), dove si trattava di decodificare un'aggressione, di distinguere chi colpiva e chi era colpito, in un piccolo *quiz* che comunque poteva farci anche ripensare all'ambigua di-

sponibilità di ogni codice visivo (del resto, quel primo film appare un classico in confronto a *Suspiria*). Le interrogazioni metalinguistiche, e anche quelle piú modeste, da ultime pagine di un giallo Mondadori, sono escluse e vanificate dalla grande orchestra del terrore, che mira solo ai colpi bassi: forse è l'ultima risorsa di un'epoca abituata a esorcizzare la violenza quotidiana, a rimuoverla grazie alla sua stessa sovrabbondanza sui giornali, per le strade e alla tv; e in questo senso Dario Argento potrebbe essere uno dei registi piú sintomatici, se non piú significativi, del nostro tempo. Ma solo perché, a un'indagine approfondita, la sua strategia della moltiplicazione del terrore rivelerebbe varie compromissioni con i meccanismi di rigetto tipici di quella maggioranza che sarebbe ironico, specie in questo contesto, continuare a chiamare silenziosa.

Guido Fink

TROLLFLÖJTEN (Il flauto magico)
r.: Ingmar Bergman - o.: Svezia, 1974
V. altri dati in questo fascicolo a p. 136

Si congratulano e stringono la mano a Ingmar Bergman uomini che provengono da versanti se non opposti certo lontani: da un lato, quelli che obbediscono principalmente al richiamo della musica; e dall'altro lato chi è maggiormente sensibile ai valori cinematografici, di spettocolo, di favola filmata. Questi ultimi, a contare tra il pubblico che applaude *Il flauto magico* di Bergman uscendo soddisfattissimo dalle sale sempre affollate, senza alcun dubbio sono statisticamente in numero molto piú grande. Ma i primi, i musicofili, appaiono tra le due schiere i piú soddisfatti, i piú convinti, a parte due, tre riserve che esporremo piú avanti, caratteristiche della categoria sempre fanaticamente protesa alla ricerca di una perfezione che non esiste. Pertanto, capovolgendo un po' l'ordine delle competenze, non è ingiusto affidare un discorso intorno al *Flauto magico* a un musicofilo, a un cronista musicale anziché a un critico specificatamente cinematografico, anche se il musicofilo, costretto ad addentrarsi sul terreno non suo che è il film, incorrerà in qualche dimenticanza o goffaggine. Del resto, è vero anche il pericolo inverso: che il critico cinematografico non abbia tutte le chiavi indispensabili per leggere correttamente nei labirinti contenuti in quella dolcissima, straordinaria ed un po' enigmatica favola in musica che è «Il flauto magico», una delle vette mozartiane piú eccelse, sul quale, è il caso di ricordare, esiste quasi una biblioteca di studi e di interpretazioni.
E poi, altro argomento a favore dello scambio di competenze, c'è da notare subito che il film di Bergman è la fedele, completa trascrizione del Singspiel di Mozart e Schikaneder, tanto da poter sostituire la realtà di una rappresentazione teatrale del «Flauto magico» con ugual diritto e maggiore corposità di un'edizione discografica. In altri termini, qui Bergman è in primo luogo regista di teatro d'opera; si comporta cioè non diversamente da un Visconti davanti a «Manon», da uno Zeffirelli in «Otello»: è di fronte a un libretto, a una musica che impone ferreamente il suo ritmo e le sue sequenze al regista; con i problemi di lettura, di interpretazione, di trasposizione nel mondo delle immagini per niente diversi da quelli che assilano i responsabili degli allestimenti alla Scala o a Salisburgo. Entro i limiti dell'assoluto rispetto al testo nella sua integrità, che Bergman accetta con evidente amore e devozione, il regista a sua disposizione ha quel "di piú,, che il mezzo cinematografico gli offre, cioè una libertà, uno svincolo dallo spazio obbligato, una molteplicità di punti di ripresa che certo un palcoscenico "vero,, non consente agli spettatori in teatro. E ovviamente la genialità di Bergman rifulge in questo "di piú,, che trasforma la trascrizione del «Flauto magico» anche in un film gradevolissimo.
Ma c'è un altro "di piú,, da sottolineare. Fin dal suo apparire sulle scene (la "prima,, avvenne il 30 settembre 1791

al Theater an der Wieden, alla periferia di Vienna) l'impaccio maggiore che sembrò tarpare le ali del «Flauto magico», al confronto delle maggiori opere di Mozart, derivò subito dal libretto, firmato da quel curioso personaggio che fu Emanuel Schikaneder, attore girovago, cantante e caratterista (nel «Flauto» appunto interpretò il ruolo di Papageno), librettista e impresario, a quel tempo, del Theater an der Wieden (sulle cui scene e col medesimo impresario ebbe battesimo un altro capolavoro, il «Fidelio» di Beethoven). È però attendibilissima leggenda che Mozart, in stretto contatto con l'impresario-attore nel corso dell'allestimento e del completamento dello spettacolo, in cui era direttore d'orchestra, forní idee e collaborò al libretto (in seguito, anche un attore, Ernest Ludwig Gieseke, pretese di avere una parte di paternità). La verità è che il canovaccio del «Flauto magico» sembra subire a metà strada un curioso dissesto, fonte di sottili disquisizioni degli esegeti e cruccio dei registi: la Regina della Notte, cui Sarastro ha rapito la figlia Tamina (quasi ricopiando il ruolo di Plutone nel ratto di Proserpina), nel primo atto appare come l'incarnazione della buona madre infelice, specchio di virtú. Ma nel secondo atto c'è un maldestro, o quantomeno inspiegato terremoto nei ruoli: Sarastro, sacerdote e mago, assume un valore decisamente positivo, benefico, mentre la Regina della Notte mutatasi in malvagia sprofonda alla fine negli abissi infernali. Ipotesi attendibile è che l'autore, o gli autori del libretto abbiano voluto evitare, mentre la stesura del testo era in corso, una troppo evidente somiglianza con una favola teatrale di soggetto analogo. Di qui però l'immancabile disorientamento dello spettore costretto a districarsi da solo nelle contraddizioni e nelle incoerenze del testo in quanto le rappresentazioni teatrali, generalmente, di tutto si occupano (ma in maniera frammentaria, analitica) eccettuata la attendibilità, la verosimiglianza dell'insieme, sotto la scusa che una favola è sempre bizzarria.

Sorprendente invece è come Bergman sia riuscito a "leggere,, il libretto ricavandone un'azione scenica coerente, visibilmente senza fratture (anche se alcuni particolari cercano invano un plausibile incastro). Chi scrive ha visto, attraverso gli anni, cinque, sei edizioni teatrali del «Flauto magico», talvolta musicalmente pregevolissime, scoprendo però soltanto adesso, dopo Bergman, di non aver veramente capito nulla di quanto avveniva in scena, nella solita disposizione d'animo tipica dello spettatore di melodramma, cioè la divertita rassegnazione alle sceniche follie del soggetto, risanate e recuperate attraverso il miracolo della musica. Nel film non soltanto la favola si riassesta senza mostrare fratture apparenti; direi che acquista addirittura un tema centrale e in piú un personaggio, Sarastro, con uno spessore e una dimensione veramente umani. Mentre nella rappresentazione teatrale questo sacerdote e taumaturgo appare confinato nella piú astratta e stucchevole perfezione, Bergman nel film riesce, anche attraverso una invenzione che nel testo in verità non risulta, a conferire a Sarastro il pathos di una rinuncia magnanima sia al suo rango preminente sia a quell'ombra malinconica di amore per Pamina (amore paterno, o altro amore?) che pur affiora attraverso enigmatiche parole. Cederà il trono e la fanciulla al giovane rivale, il principe Tamino, favorendolo con impareggiabile generosità la iniziazione di quest'ultimo ai misteri di Iside (in cui si adombrano i rituali massonici) e le sue nozze solenni con Pamina: in filigrana sembra riapparire nel personaggio di Sarastro il ruolo, cosí caro al Settecento e ben noto allo stesso Mozart, del Principe assolutamente magnanimo e benefico, quello stesso che nella «Clemenza di Tito» a tutto rinuncia e tutto perdona. Ma maggior rilievo e nitidi contorni acquista nel film il tema centrale della iniziazione di Tamino, vero perno della favola sempre cosí oscurato e disperso nelle edizioni teatrali, ridotto a poco meno di un espediente di intreccio: non a caso Bergman, nella prova inziatica finale

che vede l'amorosa coppia attraversare indenne i perigliosi regni dell'acqua e del fuoco, abbandona nella ripresa filmica il ristretto ambito del palcoscenico di misura settecentesca e amplifica in una sorta di estatica visione, direi al di là di Mozart, l'attraversamento delle tentazioni e della morte. Favola d'amore, sí, «Il flauto magico», ma soprattutto favola, per cosí dire, di riposta saggezza, di filosofico ammaestramento, una sorta di messaggio nascosto in un sorridente mondo di invenzione e indirizzato all'umanità.
Tra il completamento e la prima rappresentazione del «Flatuto magico» e la morte di Mozart corrono poche settimane; che il musicista bruciò negli angosciosi presentimenti misteriosamente suscitati dal Requiem che andava componendo: forse, pensava e sentiva, era questo il "suo,, Requiem, stava tessendo il proprio canto funebre. E riguardando immediatamente indietro la stessa sorridente lievità del «Flauto magico» acquistava una dimensione diversa, un risvolto immensamente serio: era come un viaggio dell'anima; ma il solare trionfo di Tamino e Pamina nascondeva il funebre presentimento che la felicità era al di là della vita e nel mondo del sogno. In momenti culminanti la musica e il canto raggiungono una idealità che travalica parole e situazioni (l'estasi di Tamino contemplante per la prima volta l'immagine di Pamina; la disperazione di quest'ultima nel credere finito, tradito l'amore di Tamino); Bergman riesce ad esaltare questi attimi decisivi. Ma già; il rispetto, l'amore del regista per la musica e per Mozart sono i cardini del film, in cui Bergman mo a quantt profondamente abbia riflettuto sugli ardui problemi che l'opera in musica pone davanti al cinema.
Sono problemi cui possiamo soltanto accennare. Basterà dire che Bergman tiene ancorato il film alla dimensione teatrale del «Flauto magico»; e si aggiunga, alla dimensione teatrale settecentesca, quando le botole in palcoscenico (e il Theater an der Wieden orgogliosamente poteva vantarsi di possederne due) e il lume delle candele erano le risorse decisive dell'allestimento scenico. E in piú Bergman aggiunge alla dimensione teatrale l'esserci del pubblico, l'ambiente, le decorazioni: siamo effettivamente, attraverso il film, anche noi degli spettatori, al teatro di Drottningholm, assistiamo ad una rappresentazione ben precisa del «Flauto magico». E se però guardiamo i volti che si affacciano nel pubblico (che la macchina da presa esplora a cominciare dalla Ouverture) è come se tutto il mondo fosse presente, bambini e vecchi, gialli, neri e biondi tutti afferrati dal filo d'oro della musica; una umanità riassunta nel viso preminente ed enigmatico di una bambina incantata dalla musica. Mai viene dimenticata, per cosí dire, la convenzione teatrale, in cui si decifra e si giustifica lo specifico linguaggio dell'opera in musica: nell'intervallo tra un atto e l'altro gli interpreti ritornano uomini come noi, rivelano indirettamente la finzione della dimensione scenica. In altri termini, Bergman ha capito benissimo che il linguaggio specifico del cinema non riesce ad appropriarsi l'opera in musica se non attraverso la mediazione teatrale; quanto meno, è ancora da dimostrare veramente che si può e per conto suo il regista non ci si prova. Altro punto fermo: le ragioni della musica sono assolutamente preminenti. Unica concessione (e i musicofili insaziabili se ne lamentano) è l'adozione della versione svedese al testo tedesco; ma musicalmente parlando l'edizione è notevolissima nella bravura degli interpreti. I quali poi sono tutti attori, personaggi di film, giovani e belli dove occorre, bravi e per niente "divi,, di teatro, nel senso peggiore del termine.

Piero Dallamano

I LIBRI

JOHN BARNES: «The beginnings of the cinema in England» - New Abbott-London-Vancouver, David Charles/New York, Barnes & Noble Books, 1976, in 8°, pagg. 240, ill., £ 7.50.

Il cinema come spettacolo sta invecchiando. Non gli spetta piú la definizione di «show business» piú popolare e piú importante del mondo. La crisi produttiva dei film a soggetto e quella dell'esercizio delle sale cinematografiche nella maggior parte dei Paesi industrializzati fa pensare che forse quella che è stata la forma di spettacolo maggiormente diffusa per circa metà del nostro secolo sta trasformandosi, cambiando carattere, e, secondo i piú pessimisti, potrebbe perfino scomparire, assorbita da altre forme di fruizione dello spettacolo di immagini cinematografiche. Indipendentemente da queste prospettive, è un fatto certo che negli ultimi anni l'interesse storiografico per le origini del cinema si è grandemente sviluppato e la dimostrazione piú chiara la si trova nella ricca letteratura di recente pubblicazione su questa tematica specifica. Forse proprio perché il cinema invecchia, lo si circonda di maggiori attenzioni. I pionieri e i grandi protagonisti dell'età primitiva sono scomparsi o stanno scomparendo. I cimeli (apparecchi e film delle origini) sono già nei musei, studiati come reperti o incunaboli. I materiali dispersi e di cui si sente la mancanza per ricostruire con fedeltà la storia di quel periodo diventano di sempre piú difficile ritrovamento.
Non è dunque un caso che la breve prefazione a questo libro si concluda con queste sintomatiche parole: «We look forward eagerly to the day when the imminent loss of a precious piece of early equipment is greeted whit the same outcry and remedial action as follows the proposed sale abroad of a Vermeer or a Rubens.» (Brian Coe, Curator, Kodak Museum, Harrow).

Anche John Barnes, autore del volume, è conservatore del Barnes Museum of Cinematography (St. Ives, Cornovaglia) e la sua opera è il tipico risultato di un lungo e meticoloso lavoro di indagine, di ricerca dei dati, di ricostruzione di quelli mancanti, di confronto e comparazione delle fonti, di catalogazione dei risultati. Il suo libro, che pure si presenta in veste editoriale attraente (e che è pubblicato contemporaneamente in Gran Bretagna, Canada, e U.S.A. da editori associati), è dunque un testo specializzato, non un lavoro divulgativo. Ciononondimeno va segnalato che proprio la buona presentazione del materiale e la discreta quantità delle illustrazioni in parte inedite e comunque interessanti, rendono la lettura gradevole anche a chi si avvicini senza una particolare preparazione all'argomento. Semmai la specificicità della trattazione rinvierà questo tipo di lettore ad un approfondimento bibliografico. Il tema del libro è accuratamente limitato a quanto promette il titolo (Gli inizi del cinema in Inghilterra) in senso stretto. In una accurata appendice ad es. sono catalogati in modo dettagliato e con illustrazioni i film britannici prodotti nel 1895-96, mentre in una breve cronologia si citano anche alcuni avvenimenti relativi al 1892 e 1894.
Il testo comincia con un capitolo dedicato al Kinetoscope di Edison, assunto - secondo la tradizione anglosassone (ognuno tira l'acqua al suo mulino) - come il vero inizio della moderna cinematografia. E perché lo fa, se il Kinetoscope è un apparecchio americano? Perché il suo inventore è W.K.-L. Dickson, scozzese emigrato negli U.S.A. e che lavorando per Edison dovette lasciare al geniale ma anche intraprendente padrone la paternità ufficiale (e gli utili) del brevetto. Senza dilungarsi in recriminazioni di stampo nazionalistico, Barnes inizia il suo discorso con l'arrivo in Inghilterra del primo Kinetoscope.
Ma la parte piú importante della ricerca storica di Barnes, che occupa la parte centrale del libro, riguarda il lavoro, sia le realizzazioni concrete che i progetti, di quelli che devono essere considerati i due primi veri "cinematografari,, inglesi: R.W. Paul e B. Acres. In questa direzione, l'A. colma una lacuna storiografia che era stata lamentata da J. Deslandes («Il n'existe aucune étude sérieuse d'ensemble sur l'oeuvre de R.W. Paul et de Burt Acres... Il faut souhaiter que le problème des relations entre Burt Acres et R.W. Paul fasse l'objet de recherches approfondies», in «Histoire comparée du Cinéma», I, p. 254, Paris 1966.).
In vari capitoli Barnes fa il punto con molta minuzia sui rapporti tra i due, sugli sviluppi dei diversi modelli di cineprese, sull'ideazione (mai concretizzata) di una "Macchina del tempo,, (da Welles) proposta da Paul come «a novel form of exhibition or entertainment», sul Theatrograph realizzato dallo stesso Paul e sfruttato da lui e da altri, sul lavoro indipendente di Acres.
Due capitoli ancora meritano un cenno: uno dedicato agli inventori minori e uno alla nascita delle prime "Royal Film Performances,,, cerimonia-spettacolo divenuta tradizionale e tuttora esistente. Quanto al lungo capitolo sui "minori,, è interessante notare che tra di essi è ormai definitivamente classificato anche W. Friese-Greene, il cui drastico ridimensionamento era iniziato con uno studio di Brian Coe già menzionato come prefatore di questo volume.

Nelle conclusioni l'A. sottolinea quello che considera l'unico significativo contributo originale inglese alle prime produzioni di film (per il resto non si era fatto che copiare da Edison e Lumière): l'idea di eventi di interesse generale, preludendo al sorgere dei cine-giornali d'attualità. Barnes cita il fatto che il film sul Derby del 1896 era stato proiettato in pubblico meno di ventiquattr'ore dopo lo svolgersi della corsa.
Un breve cenno (riportando l'articolo di un giornale dello stesso anno) è anche riservato al fatto che «Mr. R.W. Paul began his experiments in animated photography in a scientific spirit» (pag. 197), ma è praticamente l'unico, scarso riferimento alle vere origini scientifiche dell'invenzione del cinematografo (se si escludono un paio di citazioni riduttive del lavoro di E.J. Marey). Del resto lo stesso Paul era un costruttore di strumenti scientifici e - dopo la parentesi filmistica - tornò a questa sua attività.

Virgilio Tosi

JOHN BAXTER: «The Hollywood Exiles» - London, MacDonald and Jane's, 1976, in 8°, pagg. 242, ill., £ 5.95.

Nel 1917 il produttore Lewis J. Selznick inviò - o comunque dichiarò di aver inviato - il seguente telegramma: «Nicolaij Romanoff, Pietrogrado, Russia. Quando ero ragazzo a Kiev vostra polizia fu scortese con me e mia gente stop emigrato in America ho fatto fortuna stop apprendo che siete senza lavoro stop non preoccupatevi stop se venite a New York posso offrirvi buon impiego come attore cinematografico stop non lesinerò su stipendio rispondete mie spese stop ossequi vostra famiglia».
L'aneddoto è quasi verosimile e comunque testimonia in modo pregnante attraverso quali canali si sia andata formando negli anni Dieci la grande "Hollywood Colony,,, polo di attrazione e centro di raccolta delle più svariate, e a volte stravaganti, accessioni. All'inizio fu la seconda generazione degl'immigrati, penosamente sfuggiti agli slum maleodoranti e ai tetri ghetti mitteleuropei, che nella loro nuova patria diedero vita a quella

che poteva sembrare un'avventura dalle dubitose prospettive e che in breve volger di tempo si sarebbe consolidata come una delle piú redditizie industrie del secolo. Zukor, Fox, Lasky, Laemmle furono tra i piú insigni esponenti di questo pionierismo dal tratto duro e dal comportamento privo di scrupoli: nati dal nulla, furono gli autentici costruttori di un impero.
Venne poi l'ondata degli "artisti,,: registi, autori, attori, scenografi, musicisti, costumisti. L'industria hollywoodiana, ormai consolidata, andò alla ricerca di talenti europei, un po' per distruggere la concorrenza dissugandola dall'interno, ma piú ancora per soddisfare una tipica aspirazione da "nouveau riche,, all'acquisizione di una cultura. Siamo agli anni venti: dai paesi scandinavi e dalla Germania, dov'erano fiorite due tra le piú illustri "scuole,, cinematografiche, ma anche dall'Ungheria, dall'Austria, dalla Russia, dalla Francia, spesso via Inghilterra, dove altri si aggiungono ad ingrossare le fila degli emigrati, la diaspora è massiccia, il flusso ininterrotto. (Solo l'Italia, la cui cinematografia è in rovinosa débacle, resta estranea, tranne poche eccezioni, al fenomeno: i nostri cineasti disoccupati sembrano preferire il meno drastico destino di "gastarbeiter,, in Germania, acconciandosi a far da rimpiazzo ai loro colleghi tedeschi che disertano il campo). L'ultimo periodo del cinema muto hollywoodiano ha tratti, assai spesso, inconfondibilmente mitteleuropei.
Né l'avvento del sonoro, coi problemi che pone, se non altro, agli attori ma anche a chi deve dirigerli, vale a nulla piú che ridimensionare il fenomeno. Il quale ha ben presto una reviviscenza con la terza ondata di esuli (in senso proprio, stavolta) da una Germania ormai nazista, ed, infine, all'inizio dei "forties,,, con un piú ondivago flusso di rifugiati provvisori, la maggior parte dei quali riguadagnerà il vecchio continente al termine del conflitto.
Con gli anni cinquanta può dirsi che abbia termine il fenomeno, almeno inteso come fatto migratorio: tale non potendo chiamarsi il frequente ma sporadico avvicendarsi negli studi di Hollywood di artisti europei o di altra provenienza, a cui fan riscontro peraltro gli altrettanto frequenti spostamenti in Europa - in Italia, segnatamente - di registi e attori americani; o i grandi ritorni degli esuli.

La storia di queste ondate migratorie coincide, com'è ovvio, con la storia del cinema; ma di essa costituisce un capitolo ricco di connotazioni interessanti e meritevoli di studio. È ancora da scriversi; il volume di John Baxter - un australiano da alcuni anni trapiantato in Gran Bretagna: a suo modo, anche lui un emigrato - ne fornisce però le basi se non altro cronistiche e aneddotiche, sulla base di un paziente accumulo di dati e di testimonianze e nel presupposto, che però può esser condiviso solo in parte, che la grandezza del cinema americano negli anni venti, trenta e quaranta si sia fondata essenzialmente sull'apporto dei talenti europei e assai poco su quelli autoctoni, e che Hollywood abbia per un verso sfruttato fino all'inverosimile, e per altro verso emarginato, le ondate di esuli che ad essa andavano via via approdando.
Sappiamo bene, oggi, come il cinema americano sia stato espressione considerevole della cultura del nostro secolo, e quanto esso abbia saputo fondere in un crogiuolo - a volte massificante, ma piú spesso unifi-

cante ed esaltante - le esperienze artistiche e culturali piú eterogenee, in un risultato di irripetibile, e storicamente incontestata, fertilità.
D'altronde non è che il Baxter sposi una tesi precostituita, che finisca per essere in qualche modo fuorviante. Come si è detto egli fornisce soprattutto materiali cronistici, talvolta di prima mano, utili per un futuro approfondimento della storia della "Hollywood Colony,,; e li condisce con un'aneddotica vivace e piacevole pur se a volte, si sospetta, qualche po' dubitevole. Un libro per molti aspetti interessante, tra i migliori che la recente pubblicistica abbia dedicato alla vita della ex capitale del cinema e, in essa, di un aspetto particolare e tutto sommato inedito.

Guido Cincotti

Schede

*In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione 1ª (*Cinema*) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.*

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione

---

ROY ARMES: «The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema» - London, Secker & Warburg (Coll. «Cinema Two»), 1976, in 8°, pagg. 226, ill., £. 4.50.

Raccolta di saggi su quattordici registi europei (Bunuel, Melville, Antonioni, Tati, Bresson, Bergman, Resnais, Robbe-Grillet, Jancsó, Pasolini, Borowczyk, Godard, Makave'ev, Straub) ciascuno dei quali identifica un differente aspetto del moderno concetto di cinema, inteso come pienezza e autosufficienza della forma. Un'introduzione, una conclusione ed alcuni capitoli di raccordo tendono a collocare l'analisi delle nuove forme strutturali nel piú ampio contesto della evoluzione e crisi della cultura europea degli anni sessanta e del primo scorcio dei settanta.

LOTTE H. EISNER: «Die dämonische Leinwand» - Frankfurt, Kommunales Kino, 1976, (III ed.), in 8°, pagg. 362, s.i.p.

Pubblicato in Francia nel 1955 e subito tradotto un po' in tutte le lingue, «L'écran démoniaque» è diventato da tempo un classico della storiografia cinematografica. Dopo una prima edizione tedesca apparsa nel 1955 a Wiesbaden, è stato ora ripubblicato da altro editore, riscuotendo un rinnovato successo: tre ristampe in breve volger di tempo.

RONALD GOTTESMAN (edited by): «Focus on Orson Welles» - Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc. (a Spectrum Book), 1976, in 8°, pagg. 218, ill. f.t., £. 4,95.

Nella serie «Focus on...», che già comprendeva un'antologia dedicata a *Citizen Kane,* curata nel 1971 dal medesimo Gottesman, appare ora un volume riguardante l'intera evoluzione creativa del regista-attore americano. Diviso in tre sezioni - «The Man», «The Techniques», «The Films» - e completato da un'accurata filmografia e da una bibliografia selettiva, il volume è composto secondo la formula ormai classica della serie: un'antologia di scritti inediti o già noti - ma qui abbondano gli apporti realizzati espressamente per l'occasione - intesi a fornire un'immagine composita e pluridemensionale dell'argomento o della personalità trattata. Tra i contributi si segnalano quelli di Kenneth Tynan e Peter Bogdanovich - ripresi rispettivamente da «Show» e da «Esquire» - e quelli, originali, di Michael Mullin su *Macbeth* e di Jack J. Jorgens su *Othello*. Che Orson Welles sia tuttora una figura più mitizzata che realmente penetrata criticamente è cosa nota. L'apporto di quest'opera a una più esatta definizione storica della sua dimensione di artista è tuttavia da ritenersi ancora largamente insufficiente.

RICHARD KOSZARSKI: «Hollywood Directors 1914-1940» - London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1976, in 8°, pagg. XX-364, ill., £ 3,95

Ampia raccolta antologica di scritti - tutti già editi ma alcuni poco noti - di registi americani dell'anteguerra. Si apre con un *Evolution of the Motion Picture* di Edwin S. Porter, pubblicato su «The Moving Picture World» dell'11 luglio 1914 e termina con *Hollywood Bites Dog* di Frank Tuttle, apparso in «TAC» del giugno 1939. Tra l'uno e l'altro, pagine di Griffith, Hart, Ince, Chaplin, Flaherty, Keaton, Stroheim, Capra, Ford, Murnau, Lubitsch, Vidor, De Mille, Cukor e molti altri, per un totale di 50 contributi. Scritti d'occasione, per lo più, brevi "confessioni,, o tentativi d'iniziazione ai "segreti,, della *mise en scène*, che non danno un ulteriore particolare contributo all'approfondimento della ormai esauriente conoscenza della "dream factory,,. Né i commenti del curatore a ciascun brano, o la breve prefazione di François Truffaut, vanno oltre un generico tributo a una datata mitizzazione del mestiere del cinema.

PAUL MONACO: «Cinema & Society. France and Germany during the Twenties» - New York-Oxford-Amsterdam, Elsevier, 1976, in 8°, pagg. VIII + 194, s.i.p.

Elaborazione e ampliamento di una tesi di dottorato discussa nel '73 alla Brandeis University. L'esame di due delle maggiori produzioni cinematografiche dell'ultima decade del periodo muto viene condotto comparativamente, facendo attenzione più alle implicazioni storico-sociali e alle connessioni con la psicologia di massa che non agli aspetti strettamente estetici. L'impostazione è interessante ma lo svolgimento appare scolasticamente puntiglioso e privo di autentiche illuminazioni critiche. In complesso, nulla di molto nuovo vien detto rispetto ai vecchi "classici,, Kracauer ed Eisner, ai quali, pure, l'A. intende palesemente contrapporsi.

«30. vyrocj znarodnen cs. kinematografie» - Praha, Ceskoslovenský filmový ústav, 1976, in 8°, pagg. 120, ill., s.i.p.

Raccolta di testimonianze celebrative nel trentesimo anniversario della statalizzazione della cinematografia cecoslovacca. Abbondano i discorsi, le lettere e i telegrammi gratulatori e le liste dei cineasti decorati al merito, ma scarseggia la prospettiva storico-critica. Di autori come Jires o Jasny non v'è traccia, nell'intero volume.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; gli elementi del linguaggio; semiologia; rapporti con altre forme di espressione.

J. DUDLEY ANDREW: «The Modern Film Theories. An Introduction» - London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1976, in 8°, pagg. 278, £ 3,95.

Piú che una nuova storia delle teoriche, un'analisi di alcuni dei principali apporti, selezionati in modo da contrapporre formalisti (Munsterberg, Arnheim, Ejzenštejn, Balázs) a realisti (Kracauer, Bazin). La selezione è dichiaratamente parziale, e alquanto speciosa, talvolta, la contrapposizione, che tende a riproporre l'antica «querelle» degli specifici pur se in una interessante prospettiva di connessione coi movimenti intellettuali (gestaltismo, formalismo, neo-kantianismo) dai quali in qualche modo essa prese le mosse. L'ultima parte del volume apre alle piú recenti posizioni semiologiche e fenomenologiche della scuola francese, tuttora in via di sviluppo, di cui l'A. ipotizza un diretto rapporto di connessione con le posizioni classiche della teoria del film.

ALLAN CASEBIER: «Film Appreciation» - New York-Chicago-San Francisco-Atlanta, Harcourt Brace Jovanovich 1976, in 8°, pagg. XII+207, ill., f.t., s.i.p.

Analisi degli elementi semantici che caratterizzano il linguaggio cinematografico. La prima parte - «The film medium» - esamina gli aspetti visivi - dall'inquadratura ai movimenti di macchina al montaggio, senza trascurare le componenti piú propriamente meccaniche quali il supporto, la densità della grana, ecc. - e sonori, nonché quelli legati alle capacità percettive ed emotive dello spettatore. La seconda parte - «Cinema's powers to portray» - contiene una breve analisi di alcune teorizzazioni del film come creatore della realtà o della irrealtà (Ejzenštein, Bazin, Arnheim). Nella terza parte - «Anatomy of film criticism» - l'A. tocca questioni di stilistica cinematografica e di teoria della critica. Il frequente ricorso a esemplificazioni offerte da alcuni film particolarmente significativi dal punto di vista dell'impiego creativo dei mezzi linguistici conferisce interesse a una trattazione che se nel complesso appare ancorata a una concezione tradizionale dell'estetica cinematografica, tende d'altro canto ad aprirsi verso forme di approccio strutturale ai fenomeni della comunicazione espressiva.

3 - Documentario; animazione; cinema sperimentale, non professionale, specializzato, scientifico.

RAOUL MAELSTAF: «Il film di animazione in Belgio» - Bruxelles, Ministero degli affari esteri, del commercio con l'estero e della cooperazione allo sviluppo (Coll. «Testi e documenti» n. 101), 1976, (II ed.), in 8°, pagg. 204, ill.

Grazie al fenachistiscopio di Plateau e Madon (1832) il Belgio può vantare una sorta di primogenitura in fatto di animazione. Tradizione andata poi desueta, e ampiamente recuperata solo in questo dopoguerra con una serie di autori - Philippart, Goossens, Servais,

Lemaire e i piú giovani Frydman, Van Welsenaere, De Kempeneer, Lénard - e di opere che, se non hanno creato una «scuola» vera e propria, si distinguono tuttavia per tratti di notevole originalità. Volume assai utile per l'informazione generale, per i ritratti biofilmografici di molte personalità, per il materiale di documentazione fornito in appendice. La traduzione italiana, curata dallo stesso organismo belga che ha edito il volume, è pessima.

5 - Problemi industriali, economici, giuridici, legislativi.

«Contributi alla riforma della censura promossi dal settimanale "Cinema d'oggi,, diretto da Enrico Giannelli» - Roma, ANICA, 1976, in 8°, pagg. 401, s.i.p.

Nella prima parte il volume raccoglie gl'interventi di trentadue giuristi, magistrati e sociologhi a un dibattito svoltosi tra l'ottobre 1975 ed il marzo 1976 sulle colonne del settimanale ufficioso dell'associazione dei produttori italiani. Occasione del dibattito, il progetto di legge del governo francese che, a pochi mesi dall'avvenuta liberalizzazione della produzione cinematografica, mirava in pratica a un ripristino dell'istituto censorio attraverso un sistema d'interventi punitivi nei confronti della produzione pornografica o istigatrice di violenza. Fortemente critici nella maggior parte, pur nella varietà delle posizioni e degli orientamenti - non mancano voci francamente anacronistiche -, gl'interventi riflettono le preoccupazioni e il disagio di chi opera in un paese, come l'Italia, in cui il problema della censura e dell'adeguamento di norme amministrative, penali e costituzionali è congelato da tempo immemorabile. La seconda parte comprende le relazioni e gl'interventi a un incontro organizzato a conclusione del dibattito giornalistico. Seguono, come utile corredo documentario, la riproduzione delle principali norme oggi vigenti in Italia in materia di censura, i testi delle varie proposte di legge - un'abbondante dozzina, tutte abortite - presentate in parlamento nella decorsa legislatura e un quadro statistico dei sequestri di film operati in Italia dal '65 al '76.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia; divulgazione.

RAYMOND CASTANS: «Fernandel m'a raconté» - s.i.l., Editions de Provence/Editions de la Table Ronde, 1976, in 8°, pagg. 215, s.i.p.

Rievocazione in chiave aneddotica scritta, naturalmente, da un compaesano, già autore di un analogo «Marcel Pagnol m'a raconté». Pagnol appunto, Guitry, Gabin e Don Camillo tengono il campo nei ricordi un po' mitizzanti dell'attore e del suo amabile, ma scarsamente perspicuo, agiografo.

DALIO: «Mes années folles» - Récit recueilli par JEAN-PIERRE de LUCOVICH - Paris, J.C. Lattès, 1976, in 8° pagg. 319, ill.f.t., s.i.p.

Per oltre quarant'anni Marcel Blauschild, in arte Dalio, è stato una presenza costante nel cinema francese e, in vari periodi, in quello americano. Circa centotrenta film in parti medie minori e minime: caratterizzazioni sempre colorite e puntuali, pur se talvolta congelate nel cliché, impostogli, del piccolo ebreo traffichino e un po' escroc. Ma, specie agl'inizi, Dalio conobbe i fasti del nome in grande nelle "affiches,,: il suo Rosenthal della *Grande illusion* fece da drammatico contrappunto al Maréchal di Gabin

nell'avventurosa fuga verso la libertà; e il suo Marquis de la Chesnaye costituí il perno attorno a cui ruotava il ballo di fantasmi della *Règle du jeu*. Quasi ottantenne, ha dettato le sue memorie; che appaiono di notevole interesse per la massa d'informazioni di prima mano su eventi e personaggi di almeno due epoche importanti della storia del cinema: la Francia del Fronte popolare e della vigilia di guerra, e la Hollywood dei primi anni quaranta, dove era andata formandosi una piccola colonia di esiliati di lusso. Nella quale egli, Dalio, venne accolto un po' come il parente povero, da aiutare quando si poteva ma da tenere ai margini. Tratto caratterisitco di queste confessioni, la sincerità priva di remore, e talvolta al limite della provocazione, con cui l'attore parla dei suoi contemporanei, attori, scrittori, registi, e di se stesso, delle proprie esperienze di vita e di lavoro, del proprio sostanziale e confessato fallimento di uomo.

RICHARD SCHICKEL (Introduction and narrative by): «The Fairbanks Album. Drawn from the Family Archives by Douglas Fairbanks, Jr» - London, Secker & Warburg, 1975, in 4°, pagg. 287, ill.

RICHARD SCHICKEL: «Douglas Fairbanks. The First Celebrity» - London, Elm Tree Books, 1976, in 8°, Pagg. 160, ill.

A Douglas Fairbanks, primo e maggior "divo,, del cinema hollywoodiano, incarnazione del mito americano del dinamismo ottimista, spavaldo e sorridente, dedica due piacevoli volumi Richard Schickel, già critico di «Life» e di «Time» e autore di monografie su Lloyd, Disney ed altri. Il primo volume è un grosso album di fotografie, messo assieme con la collaborazione di Douglas Fairbanks jr. il quale vi ha anche preposto un breve scritto. La raccolta iconografica è imponente - ma ci si poteva attendere una maggior cura nell'impaginazione e nella stampa in «offset» - e ritraccia, col corredo di puntuali didascalie, l'intera parabola umana ed artistica di Doug, dalla prima apparizione su un palcoscenico, a tredici anni, nel corso di un'esibizione scolastica, all'intensa ma poco clamorosa carriera teatrale, dalle acrobatiche cavalcate di *The Lamb* - suo esordio cinematografico, pronubo D. W. Griffith - all'immensa popolarità procuratagli da film come *His Majesty the American, The Mark of Zorro, Robin Hood, The Thief of Bagdad* nonché dal matrimonio - autentico "scoop,,, se non fosse stato vero avrebbero dovuto inventarlo - con Mary Pickford, la fidanzata d'America. La seconda parte è principalmente dedicata a Douglas junior, gentiluomo amabile e discreto attore, pallida evocazione, lungo il corso degli anni trenta, del declinante mito paterno.
Il secondo volume, molto piú parcamente illustrato, è una biografia, accurata e attendibile, poco incline alle mitizzazioni consuete a questo tipo di letteratura anche se priva di un'autentica prospettiva critica. Il culto dell'attore come prodotto e strumento di un'implacabile meccanismo industriale viene rappresentato con vivezza dall'A. che è scrittore piacevole ed elegante, abile nel fondere l'aneddotica piú o meno dubitosa alla documentata evocazione di cronache che tendono a farsi storia.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

LIZ-ANNE BAWDEN (edited by): «The Oxford Companion to Film» - London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1976, 1976, in 8°, pagg. 767, £ 10.00.

Dizionario enciclopedico comprendente in un unico ordine alfabetico voci

relative a personalità, film, paesi produttori, movimenti, scuole, generi, personaggi, istituzioni, tecniche, ecc. La congerie del materiale non va a scapito di una sia pur relativa completezza, grazie ad un'accurata selezione e a una forma espositiva stringata ed efficace, palesemente sottoposta ad un severo vaglio redazionale. La redattrice dell'opera, Anne Bawden, è un'insegnante della Slade School di Londra, e l'équipe dei collaboratori - una cinquantina, con folta rappresentanza femminile - alterna nomi noti della pubblicistica internazionale ad altri di giovani studiosi o studenti. Gli esponenti sono circa 3000 (oltre ai rimandi) di cui circa la metà riguardano nomi di personalità e 700 sono titoli di film. Illustrazioni numerose (anche a colori) e tutte ricavate direttamente dai fotogrammi, di cui vengono rispettate le proporzioni. La compatta impaginazione del volume - su due colonne di nitido corpo 8 - è uno degli elementi che han permesso un cosí sorprendente accumulo di materiali in un'opera di grande maneggevolezza. Accurata dal punto di vista filologico - nella tradizione ormai solida dei «Companions» oxoniani -, l'opera non sfugge, inevitabilmente, alle censure del lettore pignolo: il quale rileva - per fermarsi a cose italiane - che *Perfido incanto* di Bragaglia, citato nella voce «Futurism», viene datato 1906, che la filmografia di Rossellini è ferma a *Rogopag* e che tra i registi formatisi al Centro Sperimentale è registrato un Giorgio (anziché Luigi) Zampa.

«Lo Spettacolo. Enciclopedia di cinema-teatro-balletto-circo-TV-rivista» - Milano, Garzanti, 1976, in 8°, pagg. 755, ill., £ 6500.

Altrettanto compatto e maneggevole del su citato «Oxford Companion», questo volume spazia in egual numero di pagine - di piú fitta ed ostica composizione in corpo 7 - attraverso sei diversi settori dello spettacolo. Naturalmente con minor completezza e piú ristretta - e, talvolta, opinabile - selezione di nomi e titoli, pur se le brevi e ben calibrate "voci,, offrono ciò che è essenziale a una rapida informazione. Duplice l'ordine alfabetico: dapprima i nomi, i "movimenti,,, la nomenclatura tecnica; poi un elenco di 500 opere cinematografiche e drammatiche, di cui si dà solo una sintetica trama. I titoli purtroppo sono in italiano, cosa che offre qualche inconveniente. Chi riconoscerebbe, per fare un esempio, in *Strada di ferro* il film - peraltro poco noto - di Alf Sjöberg *Himlaspelet*?

(a cura di **g. cin.**)

LE OPERE I GIORNI

Gastone Favero nuovo Commissario dell'Ente Cinema — Il ministro per le partecipazioni statali Bisaglia ha nominato — al posto del dimissionario consigliere di stato Ugo Niutta, divenuto commissario dell'EGAM — il dott. Gastone Favero commissario straordinario dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema (E.A.G.C.), che coordina, come è noto, le società Cinecittà, Istituto Luce e Ital-Noleggio Cinematografico. Favero dirige attualmente i servizi parlamentari della televisione italiana ed è stato direttore generale della Fondazione Agnelli.

I critici newyorkesi premiano «Tutti gli uomini del Presidente» — L'autorevole Associazione dei critici cinematografici di New York ha vigorosamente sostenuto il film di Pakula *All the President's Men* (Tutti gli uomini del Presidente) assegnandogli il premio per il miglior film dell'anno, quello per la migliore regia e quello per il migliore attore non protagonista (Jason Robards, nella parte del direttore del «Washington Post»). Il premio per la miglior sceneggiatura è andato a Paddy Chayefsky per *Network* (Quinto potere), il premio per il miglior attore a Robert De Niro (*Taxi Driver*), quello per la migliore attrice a Liv Ullman (*Face to Face*, Immagine allo specchio, di Bergman).

«Remake» d'un piccolo classico della fantascienza — «The Incredible Shrinking Man» (Tre millimetri al giorno) fu un notevole romanzo di fantascienza di Richard Matheson, portato sullo schermo collo stesso titolo originale (in Italia: Radiazioni B—X: distruzione uomo) nel 1957 dal mestierante Jack Arnold con la sceneggiatura dello stesso Matheson. In seguito alle radiazioni atomiche, un uomo diventava sempre più piccolo fino a scomparire nel mondo dell'infinitesimo. I trucchi ripetevano il segreto del successo del vecchio *Devil's Doll* (La bambola del diavolo) di Tod Browning, mostrando l'attore Grant Williams in scenografie

gigantesche che dilatavano oggetti e realtà domestiche. Ora la Universal ne sta preparando il "remake,, a colori e ne ha affidato la sceneggiatura a Ron Clark, uno degli sceneggiatori di *Silent Movie* (L'ultima follia di Mel Brooks).

La Giordania vieta i film del «kung fu» — Il governo della Giordania sta dando un giro di vite nei confronti del cinema. Oltre ai film erotici sono stati vietati in tutto il Paese i film cinesi di Hong Kong basati sulle arti marziali e soprattutto sul «kung fu» in quanto, secondo un portavoce del governo, «corrompono la gioventú e portano al crimine, alla violenza e alla vendetta, tutte cose contrarie alle tradizioni arabe ed islamiche».

«Globi d'oro» 1976 — I «Golden Globes» - i premi annuali dell'associazione della stampa estera di Hollywood - sono stati assegnati per il 1976 a *A Star is Born* di Frank Pierson, a *Network* di Sidney Lumet e a *Rocky* di John A. Avildsen. A Laurence Olivier è andato un «globe» per la sua interpretazione in *The Marathon Man*. Un premio «alla memoria» è stato assegnato a Peter Finch, interprete di *Network*.

Kirk Douglas torna al teatro -- Era dal '63, quando portò sulle scene «Qualcuno volò sul nido del cuculo» (poi divenuto un film prodotto dal figlio Mike), che Kirk Douglas non recitava in teatro. Vi fa ritorno con un dramma di Howard Fast su Tom Payne, «Citizen Tom Payne» che esordisce a Wilmington (Delaware) per spostarsi quindi in "tournée,, in varie città importanti come Mem phis, Cleveland, Boston, Philadelphia. La compagnia è finanziata dallo stesso Douglas tramite la sua società produttrice, la Bryna Co.

Un film televisivo da «Peter Pan» — La compagnia televisiva americana NBC e la casa inglese ATV—ITC producono insieme un "musical,, cinematografico destinato al video di grande impegno spettacolare. È ispirato al «Peter Pan» di Barrie e sarà diretto da Dwight Hemion con canzoni di Leslie Bricusse e Anthony Newley e coreografie del grande Michael Kidd. Protagonisti e cast d'eccezione: Danny Kaye e Mia Farrow con la partecipazione di Julie Andrews e di Sir John Gielgud.

Gli americani rifanno la Wertmüller — Soltanto una volta, negli anni '30, Hollywood fu tanto ammirata da un film italiano — si trattava di *Darò un milione* - da realizzarne un "remake,, con regista e attori statunitensi. Accade adesso la seconda volta con un film della Wertmüller, *Mimí metallurgico ferito nell'onore*, che la Universal ha rifatto in *Which Way Is Up?* diretto da Michael Schulz. La parte che fu di Giancarlo Giannini è interpretata da un attore di colore, Richard Pryor.

La Bulgaria rende omaggio a Lattuada — Presente il regista italiano, la Cineteca bulgara ha presentato a Sofia una "personale,, di film di Alberto Lattuada, da *Il bandito* dell'immediato dopoguerra al recentissimo *Cuore di cane* ispirato al romanzo di Bulgakov.

I giapponesi vincono a Nuova Delhi — *Mon e Ino* (trad. lett.) di Tadashi Imai è il film giapponese che ha ottenuto il «pavone d'oro» per il miglior film al 6° festival internazionale del film di Nuova Delhi, in India. Il sovietico *Dopo il silenzio* (trad. lett.) di S. Sukhdev ha vinto invece il «pavone d'oro» per il miglior documentario. I «pavoni d'argento» per la migliore interpretazione sono andati rispettivamente all'ungherese Jana Plitchtova (*Riflessioni*, trad. lett., di Rezso Szoreny) e allo svedese Carl Gustaf (*The Man on the Roof*, L'uomo sul tetto, di Bo Widerberg), mentre il sovietico Ali Khamerav con *L'uomo che ama gli uccelli* (trad. lett.) ha ottenuto

il «pavone d'argento» per la migliore regia. L'Italia partecipava al festival con l'opera prima di Toni De Gregorio... *E cominciò il viaggio nella vertigine*, di cui è stata particolarmente apprezzata la interpretazione di Ingrid Thulin.

Un documentario «privato» di Antonioni — In elicottero, in jeep e a piedi Michelangelo Antonioni ha girato alcune scene fra le migliaia di fedeli indú che ogni dodici anni si riuniscono ad Allahabad, dove confluiscono i fiumi sacri Gange e Yamona, per la cerimonia religiosa della «kumbh mela». Ai giornalisti il regista ha dichiarato che le riprese, in 16 mm. a colori, sono per uso personale e che ne monterà un film "privato,, non destinato al pubblico.

La American International Picture torna ai film a basso costo — «La tendenza ad investire molti soldi in pochi film — presente nel cinema americano con esempi illustri come *Jaws* (Lo squalo) e *King Kong* — è pericolosa e può condurre Hollywood alla rovina». Sono dichiarazioni di Samuel Z. Arkoff, capo della American International Picture, una delle piú interessanti compagnie "indipendenti,, degli Stati Uniti. Arkoff ha annunciato che la sua Casa smetterà di produrre "minicolossi,, nel vano tentativo di eguagliare i "kolossal,, delle grandi Case e tornerà ai programmi a basso costo, senza attori famosi e con registi giovani che la qualificarono in passato. La American ha lanciato a suo tempo attori destinati a fare carriera come Jack Nicholson e Peter Fonda e registi come Roger Corman (che per essa diresse il ciclo di film ispirati ad Edgar Allan Poe), Martin Scorsese, Francis Ford Coppola.

Matrimonio Moreau—Friedkin — L'8 febbraio a Parigi si sono sposati (testimoni Alain Resnais e la moglie) l'attrice francese Jeanne Moreau e il regista hollywoodiano William Friedkin (*Il braccio violento della legge, L'esorcista*).

Andrzej Wajda negli Stati Uniti — Andrzej Wajda, il piú autorevole regista cinematografico polacco, va negli Stati Uniti per sei settimane. Scopo del viaggio: la regia teatrale di un dramma di Tadeusz Rozevicz e una serie di lezioni sulla regia cinematografica al «Theatrical College» di New Haven, nel Connecticut.

«Nozze di sangue» di Lorca sullo schermo — «Bodas de sangre» (Nozze di sangue), il famoso dramma di Federico García Lorca, viene portato sullo schermo non da uno spagnolo bensí da un arabo, il regista Souhel Ben Barka, in una coproduzione marocchino-francese da girarsi in Marocco.

Franz De Biase consigliere di stato — Franz De Biase è stato nominato consigliere di stato. Ha perciò abbandonato, per incompatibilità di legge, il Ministero del turismo e dello spettacolo dove ricopriva l'incarico di direttore generale dello spettacolo dal 1963 e piú recentemente anche di capo di gabinetto del ministro. Nuovo direttore generale è stato nominato Enrico De Nicola, al quale vanno i cordiali auguri di «Bianco e Nero».

Zanotto direttore del festival di Trento — Il nostro collaboratore Piero Zanotto, attivo giornalista cinematografico veneziano, è stato nominato direttore del Festival internazionale del film della montagna e dell'esplorazione, una manifestazione unica nel suo genere che da molti anni si tiene a Trento. Sin dagli inizi Zanotto era stato uno degli animatori del festival.

Le «segnalazioni» del Sindacato critici — Tra il 1° gennaio e il 15 febbraio gli aderenti al Sindacato nazionale critici cinematografici italiani hanno «segnalato», per i loro particolari meriti culturali e artistici, i seguenti film: *Minnie & Moskowitz* (USA) di

John Cassavetes, *Dersú Uzalà* (URSS) di Akira Kurosawa, *Mr. Klein* (Francia-Italia) di Joseph Losey, *Il deserto dei tartari* (Italia-Francia) di Valerio Zurlini, *Barry Lyndon* (GB) di Stanley Kubrick. Salgono cosí a 91 i film segnalati dai soci del S.N.C.C.I. a partire dal gennaio 1972, quando nacque quest'iniziativa intesa a promuovere un cinema di rilievo artistico e culturale.

LUTTI DEL CINEMA

TOM GRIES

Il 4 gennaio a Los Angeles per crisi cardiaca, a 54 anni. Dal 1943 in poi aveva fattc un lungo e vario apprendistato nel cinema, prima come giornalista specializzato, poi come produttore esecutivo e quindi come produttore in proprio (fu presidente della Dowling) per finire regista nel 1955 con un film senza risonanza, seguito a qualche sceneggiatura. Passò allora alla televisione come produttore e regista e qui uscí dall'anonimato vincendo nel '64 l'«Emmy» (l'«Oscar» televisivo) per un episodio della serie di telefilm *Who Do You Kill*. Il riconoscimento gli riaprí le porte di Hollywood e Gries si impose fra i talenti interessanti della nuova generazione degli anni '60 soprattutto con *Will Penny* (Costretto a uccidere) - un «western» d'autore - e ancora con *Glass House*, un asciutto film carcerario che ottenne a San Sebastiano nel '72 la «Concha de oro». È morto mentre stava terminando la lavorazione di *The Greatest* imperniato sulla figura del campione del mondo di pugilato Cassius Clay alias Muhammed Alí. (Per piú ampie notizie cfr. voce *Gries, Tom* di C. Bertieri e R. Chiti in «Filmlexicon degli autori e delle opere», Aggiornamenti e integrazioni 1958—71, vol. I, Roma, 1973).

FRANCO PISANO

Il 6 gennaio a Roma per un tumore al fegato, a 54 anni. Compositore di canzoni e di colonne sonore per film, era nato a Cagliari e qui aveva frequentata il Conservatorio e, nell'immediato dopoguerra, aveva creato un complesso di musica leggera per la stazione radio locale. Negli ultimi anni aveva lavorato intensamente per la televisione sia come direttore d'orchestra che come compositore, da ultimo per la rivista del sabato sera «Due ragazzi incorreggibili» con Franchi e Ingrassia.

HENRI-GEORGES CLOUZOT

Il 12 gennaio a Parigi per crisi cardiaca, a 70 anni. Si colloca fra i registi piú rappresentativi della generazione francese che lavorò negli

anni '40 e '50. Inconfondibile il clima morbidamente ambiguo delle sue opere, intrise di un sottile e drammatico erotismo, nonché la suggestione dei suoi "thrillers,, che lasciavano sempre intravvedere una precisa prospettiva — "nera,,, pessimista, fatalistica — della condizione umana. *Le corbeau* (Il corvo, 1943), storia di lettere minatorie girata nella Francia occupata, lo impose per la penetrante raffigurazione dell'ipocrisia d'un ambiente provinciale. *Quai des Orfèvres* (Legittima difesa, 1947) confermò la sua abilità nel servirsi di fonti letterarie e di situazioni "gialle,, per un discorso ben più profondo, stavolta sulla Parigi del dopoguerra. *Manon* (1948), premiato a Venezia, rivisitazione moderna del romanzo di Prévost, si distinse per il particolare erotismo, specie nella figura di adolescente viziata che lanciò l'attrice Cécil Aubry. Un enorme successo ebbero in seguito due film più esteriori ma mai dozzinali, di puro "suspense,,, *Le salaire de la peur* (Vite vendute, 1952) e soprattutto l'angoscioso *Les diaboliques* (I diabolici, 1956) che lanciò un filone e una coppia di autori di polizieschi, Boileau e Narcejac, poi utilizzati anche da Hitchcock. Clouzot moltrò l'eccellenza della sua professione anche in campi molto diversi, come la ripresa televisiva di concerti sinfonici e il documentario sull'arte (si veda il suo lungometraggio *Le mystère Picasso*). Coperto di premi lungo tutta la sua carriera, la malattia di cuore lo aveva appartato negli ultimi anni. (Per più ampie notizie cfr. voce *Clouzot, Henri-Georges* di E.G. Laura in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. I, Roma, 1958.

HENRI LANGLOIS

Il 12 gennaio a Parigi per crisi cardiaca a 62 anni. Turco di origine, era nato a Smirne ed aveva fondato nel 1936 la famosa «Cinémateque Française», divenuta una delle più prestigiose del mondo. Uomo vissuto per il cinema, aveva anche insegnato all'Università Williams di Montréal ed aveva pubblicato articoli e saggi. Il mondo del cinema deve moltissimo alla sua tenacia e alla sua capacità, grazie alle quali molti film, altrimenti perduti, sono stati salvati e conservati alla storia della cultura.
La sua scomparsa ha tuttavia riaperto in Francia, con toni polemici talvolta anche aspri, un'antica controversia sui criteri assai personali e alquanto antiscientifici con cui Langlois avrebbe proceduto, fin dagli inizi e fino all'ultimo momento, alla conduzione della Cinémathèque e alla salvaguardia dei tesori cinematografici da lui stesso salvati e raccolti.

ANGEL LUIS MENTASTI

Il 13 gennaio a Mar del Plata, a 76 anni. Era uno dei pionieri del cinema argentino, avendo fondato, insieme col padre Angel, l'Argentina Sono Film, una delle più importanti case di produzione di lingua spagnola. Dal 1937, quando era morto il padre, era stato presidente della Casa.

PETER FINCH

Il 14 gennaio a Hollywood per crisi cardiaca, a 60 anni. Benché nato a Londra, aveva fatto i primi passi professionali in Australia dove la famiglia si era trasferita, divenendo un apprezzato giovane attore di teatro e di cinema. Rientrato in patria dopo la seconda guerra mondiale, si mise in luce come Mercuzio in «Romeo and Juliet» all'Old Vic. Interprete elegante e sobrio, di grande asciuttezza, colse la sua maggiore affermazione alla fine dell'esistenza con il personaggio del presentatore nevrotico, protagonista di *Network* (Quinto potere): una caratterizzazione memorabile. In Italia aveva impersonato il generale Umberto Nobile nella coproduzione italo-sovietica *La tenda rossa* di Kalatozov. (Per più ampie notizie cfr. voce

Finch, Peter di R. Chiti in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. II, Roma, 1959, e Aggiornamenti, vol. I, Roma, 1973).

YVONNE PRINTEMPS

Il 18 gennaio a Parigi—Neuilly, a 82 anni. Moglie successivamente di Sacha Guitry e di Pierre Fresnay, fu dell'uno e dell'altro "partner,, teatrale e cinematografica efficacissima, specialmente versata nella commedia brillante e nel film in costume, ma anche sulle scene attrice e cantante di operetta. Dal 1936 dirigeva il Théâtre de la Michodière e da molti anni si era ritirata dalla professione. Con la Printemps scompare una convincente immagine di quel teatro "-boulevardier,,, elegante, spiritoso, di "bon ton,,, che dominò la scena europea fra le due guerre; anche nel cinema proiettò la medesima immagine imponendosi fra le "dive,, del cinema francese degli anni '30. (Per piú ampie notizie cfr. voce *Printemps, Yvonne* di L. Autera in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autore, vol. V, Roma, 1962).

LAURENCE MERRICK

Il 26 gennaio Hollywood, assassinato da uno sconosciuto con un colpo d'arma da fuoco alla schiena, a 50 anni. Produttore e regista cinematografico, era stato candidato all'«Oscar» nel '69 per il documentario *Manson* sul capo della setta satanica che aveva ucciso Sharon Tate.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° gennaio al 15 febbraio 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Agnese va a morire, L' — **r.**: Giuliano Montaldo — **asr.**: Vera Pescarolo, Lorenzo Magnolia, Mario Maffei — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Renata Viganò — **sc., d.**: Nicola Badalucco, G. Montaldo — **f.** (Technicolor): Giulio Albonico — **scg.**: Umberto Turco — **c.**: G. Magrini, Vittoria Guaita — **mo.**: Franco Fraticelli — **m.**: Ennio Morricone — **int.**: Ingrid Thulin (Agnese), Stefano Satta Flores (il comandante), Michele Placido (Tom), Aurore Clément (Rina), Ninetto Davoli (la Disperata), William Berger (Clinto), Manfred Freyberger (maresciallo tedesco), Flavio Bucci (il pugliese), Gino Santercole (Piron), Aldo Reggiani (il soldato sbandato), Dina Sassoli (Minghina), Massimo Girotti (Palita), Johnny Dorelli (Walter), Otello Prati (Cencio), Bruno Zanin (figlio di Cencio), Alfredo Pea (Tonitti), Rosalino Cellamare (Zero), Peter Boom (soldato tedesco), Pier Giovanni Anchisi (Toni), Mario Bardella (Magon), Gabriella Giorgelli (Lorenza), Laura Lenzi (Maria), Eleonora Giorgi (Vandina), Antonio Piovanelli (la guida), Agla Marsili (moglie di Walter), Paolo Viola (Minguccì), Roger Worrod (ufficiale inglese), Sergio Serafini (partigiano) — **p.**: Giorgio Agliani, Pino Buricchi per Palamo Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: C.I.D.I.F. — **dr.**: 135'.

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a pag. 93.

Altro corpo di Anny, L' — v. **Venom**

Amore e morte nel giardino degli dei — **r.**: Sauro Scavolini — **s.**: Anna Maria Gelli — **sc.**: S. Scavolini — **f.** (Panoramica, Technicolor): Romano Scavolini — **mo.**: Francesco Bertuccioli — **m.**: Giancarlo Chiaramello — **int.**: Erika Blanc, Peter Lee Lawrence, Ezio Marano, Richard Melville, Orchidea De Santis, Franz Von Treuberg, Vittorio Duse — **p.**: Lido Cinematografica — **o.**: Italia, 1972 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Anaparastasi (Ricostruzione di un delitto) — **r.**, **s.**: Thodoros Anghelopulos — **sc.**: Th. Anghelopulos, Stratis Karras, Thanasis Valtinos — **f.** (Bianco e Nero): Ghiorgos Arvanitis — **mo.**: Takis Daulopulos — **m.**: T. Arvanitis — **int.**: Thula Stathopulu (Eleni, la donna), Yannis Totsikas (guardia campestre), Thanos Grammenos (fratello di Eleni), Petros Hoidas (il procuratore), Mihalis Fotopulos (il marito), Alexandre Alexiu (il poliziotto), Iannis Balaskas (ufficiale di polizia), Mersula Kapsali (la cognata), Nicos Alevras (assistente del procuratore), Christos Palyannopulos, Telis Samandas, Panos Papadopulos, Tonis Lykuressis, Thodoros Anghelopulos (i giornalisti) — **dp.**: Christos Paliyanopulos — **p.**: Georges Samiotis — **o.**: Grecia, 1970 — **di.**: Italnoleggio Cinematografico — **dr.**: 105'.

Anima persa — **r.**: Dino Risi — **s.**: basato sul romanzo «Un'anima persa»di Giovanni Arpino — **sc.**: Bernardino Zapponi, D. Risi — **f.** (Technospes): Tonino Delli Colli — **mo.**: Alberto Gallitti — **m.**: Francis Lai — **int.**: Vittorio Gassman, Catherine Deneuve, Danilo Mattei, Anicée Alvina, Ester Carloni, Michele Capnist, Gino Cavalieri — **p.**: Dean Film/Les Productions Fox Europa — **o.**: Italia-Francia, 1976 — **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 100'.

V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 94.

Autista di notte, L' — v. **Sonne, Sylt und kesse Krabben**

Battaglia di Midway, La — v. **Midway**

Bestialità — **r.**: Virgilio Mattei — **f.** Technicolor): Giuseppe Bernardini — **mo.**: V. Mattei — **m.**: Luigi Mirafiori — **int.**: Philippe March, Juliette Meyniel, Leonora Fani, Enrico Maria Salerno, Paul Muller, Ennio Balbo, Ilona Staller, Marisa Valenti, Cinzia Romanazzi, Lorenzo Fineschi, Katarina Williams, Franca Stoppi — **p.**: Ugo Valenti per Ipra s.r.l. — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Sisa s.p.a. — **dr.**: 90'.

Bränt Barn (Sesso sotto la pelle) — **r.**: Hans Abramson — **s.**: basato su un racconto di Stig Dagerman — **sc.**: H. Abramson — **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist — **mo.**: Ingemar Ejve — **m.**: Georg Riedel — **int.**: Hans Ernback (Bengt), Keve Hjelm (Knut), Bente Dessau (Gun), Marie Göranzon (Berit), Annika Tretow (Alma), Meta Velander (I sorella), Sissi Kaiser (II sorella), Jan Erik Lindqvist (dottore), Monica Strömmerstedt (nurse), Sigge Fischer - **p.**: Tore Sjöberg per Minerva Film — **o.**: Svezia, 1967 — **di.**: Regionale — **dr.**: 86'.

Cadavere del mio nemico, Il — v. **Corps de mon ennemi, Le**

Cassandra Crossing, The (Cassandra Crossing) — **r.**: George Pan Cosmatos — **asr.**: Joe Pollini, Tony Brandt, Antonio Gabrielli — **r. aerea**: G. Pan Cosmatos — **s.**: Robert Katz, G. Pan Cosmatos — **sc.**: Tom Mankiewicz, R. Katz, G. Pan Cosmatos — **f.** (Panavision, Technicolor): Ennio Guarnieri — **f. aerea**: Ron Goodwin — **scg.**: Aurelio Crugnola, Mario Liverani — **c.**: Adriana Berselli — **mo.**: Françoise Bonnot, Roberto Silvi, Cesare D'Amico — **m.**: Jerry Goldsmith — **ca.**: «I'm Still on My Way» di Dave Jordan — **int.**: Sophia Loren (Jennifer Rispoli Chamberlain), Richard Harris (dr. Jonathan Charmberlain), Ava Gardner (Nicole Dressler), Burt Lancaster (col. Stephen Mackenzie), Martin Sheen (Robby Navarro), Ingrid Thulin (dr. Elena Stradner), Lee Strasberg (Herman Kaplan), John Philip Law (magg. Stack), Ann Turkel (Susan), O.J. Simpson

(padre Haley), Lionel Stander (conducente), Ray Lovelock (Tom), Alida Valli (sig.na Chadwick), Tom Hunter (cap. Scott), Lou Castel (Swede), Stefano Patrizi (attendente), Carlo De Mejo (paziente), Fausta Avelli (Katherine), Angela Goodwin — **dp.**: Cristina Luesvher, Jean Pieuchot — **pe.**: Giancarlo Pettini — **p.**: Lew Grade, Carlo Ponti per Associated General Films, Londra/Compagnia Cinematografica Champion, Roma/International Cine Productions, Monaco — **o.**: Gran Bretagna-Italia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Gold Film — **dr.**: 125'.

Che dottoressa ragazzi! — **r.**: Gianfranco Baldanello — **f.**: Telecolor — **m.**: Elsio Mancuso — **int.**: Maria Pia Conti, Femi Benussi, Francesco Parisi, Lucio Como, Mariangela Giordano — **p.**: Gabriele Crisanti, Vincenzo Genesi per C.G.E.—Cinema General Enterprise — **o.**: Italia, 1976 — **d.**: C.I.A. Distribuzione — **dr.**: 88'.

Cinico, l'infame, il violento, Il — **r.**: Umberto Lenzi — **s.**: Sauro Scavolini — **sc.**: U. Lenzi, Ernesto Gastaldi, D. Sacchetti — **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Federico Zanni — **mo.**: Eugenio Alabiso — **m.**: Franco Micalizzi — **int.**: Maurizio Merli, John Saxon, Renzo Palmer, Gabriella Lepori, Robert Hundar, Bruno Corazzari, Marco Guglielmi, Gabriella Giorgelli, Gianni Musy, Gianfilippo Carcano, Tomas Milian — **p.**: Dania Film-Medusa Distribuzione — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Medusa Distribuzione — **dr.**: 100'.

Cibo degli dei, Il — v. **Food of the Gods, The**

Cielo di piombo, ispettore Callaghan — v. **Enforcer, The**

Conto è chiuso, Il — **r.**: Stelvio Massi — **s., sc.**: Piero Regnoli — **f.** (Vistavision, Stacofilm): Franco Delli Colli — **mo.**: Mauro Bonanni — **m.**: Enriquez Luis Bacalov — **int.**: Luc Merenda, Carlos Monzon, Mariangela Giordano, Gianni Dei, Giampiero Albertini, Annaluisa Pesce, Susanna Gimenez, Mario Brega, Leonora Fani — **pe.**: Gabriele Crisanti — **p.**: Fral — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Maxi Cinematografica Italiana — **dr.**: 100'.

Corps de mon ennemi, Le (Il cadavere del mio nemico) — **r.**: Henri Verneuil — **s.**: basato sul romanzo di Félicien Marceau — **sc.**: H. Verneuil, Michel Audiard, F. Marceau — **f.** (Eastmancolor): Jean Penzer — **scg.**: François de Lamothe — **mo.**: Pierre Gillette — **m.**: Francis Lai - **int.**: Jean-Paul Belmondo, Bernard Blier, Marie-France Pisier, Nicole Garcia, Claude Brosset, Charles Gérard, Daniel Ivernel, Nadia Verine, Jean Turlier, François Perrot, Yvonne Gaudeau, Suzy Prim, René Lefebvre, Jean Dasté, Michel Beaune — **p.**: Cerito Films — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: Ceiad Columbia — **dr.**: 120'.

Dersú Uzalà (Dersu Uzala - Il piccolo uomo delle grandi pianure) — **r.**: Akira Kurosawa — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Vladimir Arseniev — **sc.**: A. Kurosawa, Jurij Nagibin — **f.** (Colore): Asakadru Nakai, Jurij Gantman, Fiodor Dobronravov — **scg.**: Youri Rakcha — **m.**: Issaak Schwartz — **int.**: Jurij Solomin (Vladimir Arseniev), Maksim Munzuk (Dersu Uzala) — **p.**: Mosfilm — **o.**: U.R.S.S.-Giappone, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 145'.

V. recensione di Orio Caldiron in questo fascicolo a p. 96.

Difetto di essere moglie, Il — v. **Pas si méchant que ça**

Dzieje Grzechu (Storia di un peccato) — **r.**: Walerian Borowczyk — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Stefan Żeromski — **sc.**: W. Borowczyk — **f.** (Eastmancolor): Zygmunt Samosiuk — **scg.**: Teresa Barska — **mo.**: Lidia Pacewicz — **m.**: Felix Mendelssohn-Bartholdy: «Concerto in sol minore», eseguito dall'Orchestra Filarmonica nazionale diretta da Jerzy Kaflewicz (solista Konstanty Andrzej Kulka); Johann Pachelbel: «Preludio per organo in fa minore», eseguito da Feliks Raczkowski — **int.**: Grażyna Dlugolecka (Ewa), Jerzy Zelnik (Lukasz Niepolomski), Olgierd Lukaszewicz (Szczerbic), Roman Wilhelmi (Pochron), Marek Walczewski (Plaza-Splawski), Karolina Lubieńska (madre di Ewa), Zdzislaw Mrożewski (padre di Ewa), Mieczyslaw Voit (Cyprian Bodzanta), Marek Bargielowski (Horst), Jolanta Szelberg (Aniela), Zbigniew Zapasiewicz (prete), Wladyslaw Hańcza (dr. Wilgosiński), Jadwiga Chojnacka (Leośka), Janusz Zakrzeński (editore), Zbigniew Koczanowicz, Jan Piechociński, Henryk Hunko, Tomasz Lengren, Bogdan Wiśniewski, Paul Arenkens, Thea Schmidt-Keune, Jadwiga Siennicka, Barbara Dembińska, Maria Robaszkiewicz, Zofia Gieniczko, Ewa Jez, Maria Kowalik, Barbara Marszalek, Stanislaw Tylczyński, Tadeusz Teodorczyk, Irena Burawska, Piotr Augustyniak, Eugeniusz Korczarowski, Józef Lodyński, Zofia Wilczyńska, Czeslaw Piaskowski, Dymitr Holówko, Jan Pawel Kruk, Marinesz Leszozyński, Karol Obidniak, Kazimierz Iwiński, Boguslaw Sochnacki — **dp.**: Helena Nowicka — **p.**: Film Polski — **o.**: Polonia, 1975 — **di.**: Les Films 2R — **dr.**: 128'.

Enforcer, The (Cielo di piombo, ispettore Callaghan) — **r.**: James Fargo — **asr.**: Joe Cavalier, Joe Florence, Billy Ray Smith — **s.**: Gail Morgan Hickman, S.W. Schurr, basatō sui personaggi creati da Harry Julian Fink, R.M. Fink — **sc.**: Stirling Silliphant, Dean Reisner — **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Charles W. Short — **scg.**: Allen E. Smith — **mo.**: Ferris Webster — **m.**: Jerry Fielding — **int.**: Clint Eastwood (ispettore Harry Callaghan), Harry Guardino (tenente Bressler), Bradford Dillman (capitano McKay), John Mitchum (Di Georgio), DeVeren Brookwalter (Bobby Maxwell), John Crawford (Sindaco), Tyne Daly (Kate Moore), Samantha Doane (Wanda), Robert Hoy (Buchinski), Jocelyn Jones (Miki), M.G. Kelly (John), Nick Pellegrino (Martin), Albert Popwell (Big Ed Mustapha), Rudy Ramos (Mendez), Bill Ackridge (Andy), Bill Jelliffe (Johnny), Joe Bellan (Freddie), Tim O'Neill (sergente), Jan Stratton (sig.ra Grey), Will MacMillan (tenente Dobbs), Jerry Walter (Krause), Steve Boff, Tim Burrus, Michael Cavanaugh, Dick Durock, Ronald Manning, Adele Proom, Glenn Leigh Marshall, Robert Behling, Terry McGovern, Stan Richie, John Roselius, Brian Fong, Art Rimdzius, Chuck Hicks, Ann Macy, Gloria Prince, Kenneth Boyd, Bernard Glin, Fritz Manes — **dp.**: John G. Wilson — **p.**: Robert Daley per Malpaso-Warner Bros — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 96'.

Flauto magico, Il — v. **Trollflöjten**

Food of the Gods, The (Il cibo degli dei) — **r.**: Bert I. Gordon — **asr.**: Flora Gordon, Gavin Craig — **s.**: basato sul romanzo omonimo di H.G. Wells — **sc.**: B.I. Gordon — **f.** (Movielab): Reginald Morris — **scg.**: Graeme Murray — **mo.**: Corky Ehlers — **m.**: Elliott Kaplan — **int.**: Marjaoe Gortner (Morgan), Pamela Franklin (Lorna Scott), Ralph Meeker (Jack Bensington), Ida Lupino (sig.ra Skinner), Jon Cypher (Brian), Belinda Balaski (Rita), Tom Stovall (Tom), Chuck Courtney (David), Reg Tunnicliffe (Ferry), John McLiam (sig. Skinner) — **dp.**: Flora Gordon — **pe.**: Samuel Z. Arkoff — **p.**: B.I. Gordon per American International Pictures — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Eureka Distribuzione — **dr.**: 88'.

Front, The (Il prestanome) — **r.**: Martin Ritt — **asr.**: Peter Scoppa, Ralph Sin-

gleton — **s., sc.**: Walter Bernstein — **f.** (Panavision, Metrocolor): Michael Chapman — **scg.**: Charles Bailey — **c.**: Ruth Morley — **mo.**: Sidney Levin — **m.**: Dave Grusin — **ca.**: «Young at Heart» di Carolyn Leigh, Johnny Richards, cantata da Frank Sinatra — **int.**: Woody Allen (Howard Prince), Zero Mostel (Hecky Brown), Herschel Bernardi (Phil Sussman), Michael Murphy (Alfred Miller), Andrea Marcovicci (Florence Barrett), Remak Ramsay (Hennessey), Marvin Lichterman (Myer Prince), Lloyd Gough (Delaney), David Marguiles (Phelps), Joshua Shelley (Sam), Norman Rose (avvocato di Howard), Charles Kimbrough (avvocato della commissione), M. Josef Sommer (presidente della commissione), Danny Aiello (Danny), Georgann Johnson (intervistatore tv), Scott McKay (Hampton), David Clarke (Hubert Jackson), I.W. Klein (Teller), John Bentley, Julie Garfield, Murray Moston, McIntyre Dixon, Rudolph Wilrich, Burt Britton, Albert M. Ottenheimer, William Bogert, Joey Faye, Marilyn Sokol, John J. Slater, Renée Paris, Gino Gennaro, Joan Porter, Andrew Bernstein, Jacob Bernstein, Matthew Tobin, Marilyn Persky, Sam McMurray, Joe Jamrog, Michael Miller, Lucy Lee Filippin, Jack Davidson, Donald Symington, Patrick McNamara — **pe.**: Charles Joffe — **p.**: M. Ritt per Persky-Bright-Devon-Martin Ritt-Jack Rollins-Ch. H. Joffe Production — **pa.**: Robert Greenhut — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Ceiad Columbia — **dr.**: 95'.

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 99.

Gang, Le/La gang del parigino-Pierrot le fou — **r.**: Jacques Deray — **asr.**: Thierry Chabert, Jean Couturier — **s.**: basato sul romanzo «Le Gang» di Roger Borniche — **d.**: Alphonse Boluard, Jean Claude Carrière — **sc.**: Bénédicte Kermandec — **f.** (Panavision, Eastmancolor): Silvano Ippoliti — **scg.**: Théo Meurisse — **mo.**: Henry Lanoe — **m.**: Carlo Rustichelli — **int.**: Alain Delon, Adalberto Maria Merli, Giampiero Albertini, Maurice Barrière, Nicolette Calfan, Roland Bertin, Xavier Depraz, Laura Betti, Raymond Bussières — **dp.**: Henri Jaquillard — **p.**: A. Delon per Adel Productions, Parigi/Mondial TE.FI, Roma — **o.**: Francia-Italia, 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 100'.

Gang della spider rossa, La — v. **No Deposit, No Return**

Gulliver nel paese di Lilliput — v. **Gulliver's Travels**

Gulliver's Travels (Gulliver nel paese di Lilliput) — **r.**: Peter Hunt — **s.**: basato sul romanzo «I viaggi di Gulliver» di J. Swift — **sc.**: Don Black — **f.** (Colore): Alan Hume — **an.**: Belvision Sprl — **mo.**: Robert Pope, Robert Richardson — **m.**: Michel Legrand — **ca.**: D. Black — **int.**: Richard Harris (Gulliver), Catherine Schell, Norman Shelley, Meredith Edwards — **pe.**: Josef Shaftel — **p.**: Raymond Leblanc, Derek Horne per Belvision-Valeness — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: Stefano Film — **dr.**: 85'.

Languidi baci... perfide carezze — **r.**: Alfredo Angeli — **s.**: Stefano Strucchi — **sc.**: Bernardino Zapponi, A. Angeli — **f.** (Technospes): Giuliano Giustini — **mo.**: Luigia Magrini — **m.**: Guido e Maurizio De Angelis — **int.**: Giovanna Ralli, Luigi Proietti, Cristiano Censi, Giacomo Rizzo, Massimo De Rossi, Elisa Cegani — **p.**: Staff Professionisti Associati — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: C.I.D.I.F. — **dr.**: 115'.

Last Tycoon, The (Gli ultimi fuochi) — **r.**: Elia Kazan — **asr.**: Danny McCauley, Ron Wright, Gary Daigler — **s.**: basato sul romanzo di F. Scott Fitzgerald —

sc.: Harold Pinter — **f.** (Technicolor): Victor Kemper — **scg.**: Jack Collis — **c.**: Anna Hill Johnstone — **mo.**: Richard Marks — **m., dm.**: Maurice Jarre — **ca.**: «My Silent Love», di Edward Heyman, Dana Suesse; «Out of Nowhere» di E. Heyman, John Green; «Love Is Just Around the Corner» di Leo Robin, Lewis Gensler — **int.**: Robert De Niro (Monroe Stahr), Tony Curtis (Rodriguez), Robert Mitchum (Pat Brady), Jeanne Moreau (Didi), Jack Nicholson (Brimmer), Donald Pleasence (Boxley), Ingrid Boulting (Kathleen Moore), Ray Milland (Fleishacker), Dana Andrews (Red Ridingwood), Theresa Russell (Cecilia Brady), Peter Strauss (Wylie White), Tige Andrews (Popolos), Morgan Farley (Marcus), John Carradine (la guida), Jeff Corey (il dottore), Diane Shalet (segretaria di Stahr), Seymour Cassell, Angelica Houston, Bonnie Bartlett, Sharon Masters, Eric Christmas, Leslie Curtis, Lloyd Kino, Brendan Burns, Carrie Miller, Peggy Feury, Betsy Jones-Moreland, Patricia Singer — **dp.**: Lloyd Anderson — **p.**: Sam Spiegel per Academy Pictures-Paramount — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Dear — **dr.**: 120'.

V. recensione di Umberto Todini in questo fascicolo a p. 101.

Led Zeppelin the Song Remains the Same — v. **Song Remains the Same, The**

Lettere a Emmanuelle — v. **Nea, ou la lettre à Emmanuelle**

Little Girl Who Lives Down the Lane, The (Quella strana ragazza che abita in fondo al viale) — **r.**: Nicolas Gessner — **asr.**: Justine Héroux, Charles Braive — **s., sc.**: Laird Koenig — **f.** (Colore): René Verzier — **scg.**: Robert Prévost — **mo.**: Yves Langlois — **m.**: Christian Gaubert, «Concerto per pianoforte n. 1 in sol minore» di Frederik Chopin, eseguito dalla London Philharmonic Orchestra, diretta da Eliahu Inhal (solista Claudio Arrau) — **int.**: Jodie Foster (Rynn Jacobs), Martin Sheen (Frank Hallet), Alexis Smith (sig.ra Hallet), Mort Shuman (Miglioriti), Scott Jacoby (Mario Podestà), Dorothy Davis (Hall Clerk), Clesson Goodhue (direttore della banca), Hubert Noel, Jacques Famery, Mary Morter, Judie Wildman — **dp.**: Claude Léger — **pe.**: Harold Greenberg, Alfred Pariser — **p.**: Zev Braun per Z. Braun Productions, Los Angeles/ICL Industries, Montreal/Filmedis-Filmel, Parigi — **o.**: U.S.A.-Canada-Francia, 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 94'.

Lord of the Flies (Il signore delle mosche) — **r.**: Peter Brook — **asr.**: Toby Robertson — **s.**: basato sul romanzo di William Golding — **sc.**: P. Brook — **f.** (Bianco e Nero): Tom Hollyman, Gerald Feil — **mo.**: P. Brook, G. Feil, Jean Claude Lubtchansky — **m.**: Raymond Leppard — **int.**: James Aubrey (Ralph), Tom Chapin (Jack), Hugh Edwards (Piggy), Roger Elwin (Roger), Tom Gaman (Simon), Roger Allen, David Brunjes, Peter Davy, Kent Fletcher, Nicholas Hammond, Christopher Harris, Alan Heaps, Jonathan Heaps, Burnes Hollyman, Andrew Horne, Richard Horne, Timothy Horne, Peter Ksiezopolski, Anthony McCall-Judson, Malcolm Rodker, David St. Clair, René Sanfiorenzo jr., Jeremy Scuse, John Stableford, Nicholas Valkenburg, Patrick Valkenburg, Edward Valencia, John Walsh, David Walsh, Jeremy Willis — **pe.**: Al Hine — **p.**: Lewis Allen per Allen-Hodgon Prod.-Two Arts — **pa.**: G. Feil — **o.**: Gran Bretagna, 1961-63 — **di.**: Regionale — **dr.**: 91'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 102.

Mark colpisce ancora — **r.**: Stelvio Massi — **s.**: Lucio De Caro — **sc.**: Dardano Sacchetti — **f.** (Technospes): Mario Vulpiani — **mo.**: Mauro Bonanni — **m.**: Stelvio Cipriani — **int.**: Franco Gasparri (Mark), John Steiner (Paul), John Sa-

xon (Altman), Marcella Michelangeli (Olga), Giampiero Albertini (Mantelli), Paul Muller, Malisa Longo, Andrea Aureli — **p.**: P.A.C.-Produzioni Atlas Consorziate — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: P.A.C. — **dr.**: 95'.

Melita (Profumo di vergine) — **r.**: Stratos Markidis — **f.** (Colore): Karl Hummel — **m.**: Sexy Guys — **int.**: Mona-Lisa Arbyi (Melita), Faedon Georgitsis (Alexis), Valde Piske (Richard), Zizi Zarra, George Grigoriou, Philip Carter, Nana Gatsi, H. Henry, M. Miller, K. Dryhurst — **p.**: Stratos Markidis per Othellos Films — **o.**: Grecia, 1974 — **di.**: Regionale — **dr.**: 83'.

Midway (La battaglia di Midway) — **r.**: Jack Smight — **asr.**: Jerome Siegel, Richard Hashimoto — **s., sc.**: Donald S. Sanford — **f.** (Panavision, Sensourround, Technicolor): Harry Stradling jr. — **scg.**: Walter Tyler — **mo.**: Robert Swink — **m.**: John Williams — **int.**: Charlton Heston (cap. Matt Garth), Henry Fonda (amm. Chester W. Nimitz), James Coburn (cap. Vinton Maddox), Glenn Ford (ten. col. Raymond A. Apruance), Hal Holbrook (cap. di fregata Joseph J. Rochefort jr.), Toshiro Mifune (amm. Isoroku Yamamoto), Robert Mitchum (amm. William F. Halsey), Cliff Robertson (ten. Ernest L. Blake), Robert Webber (ten. col. Frank J. «Jack» Fletcher), Ed Nelson (amm. Harry Pearson), James Shigeta (vice amm. Chuichi Nagumo), Christina Kokubo (Haruko Sakura), Monte Markham (cap. di fregata Max Leslie), Biff McGuire (cap. Miles Browning), Kevin Dobson (guardiamarina George Gay), Christopher George (ten. C. Wade McClusky), Glenn Corbett (ten. John Waldron), Gregory Walcott (cap. Elliott Buckmaster), Edward Albert (guardiamarina Tom Garth), Clyde Kusatsu (Yasuji Watanabe), David Macklin (Jack Reid), Conrad Yama (amm. Kondo), Phillip R. Allen (ten. Trach), John Fujioka (amm. Yamaguchi), Alfie Wise, Dennis Rucker, Kip Niven, Pat Morita, Erik Estrada, Sab Shimono, Seth Sekai, Robert Ito, Steve Kanaly, Michael Richardson — **dp.**: William Gray — **p.**: Walter Mirish per Mirish Corporation-Universal — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 131'.

V. nota di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 89.

Mondo dei sensi di Emy Wong, Il — Yellow Emanuelle — **r.**: Albert Thomas (Adalberto Albertini) — **s., sc.**: Mario Mariani — **f.** (Technospes): Guglielmo Mancori — **m.**: Nico Fidenco — **int.**: Chai Lee, Giuseppe Pambieri, Ilona Staller, Rick Battaglia, Claudio Giorgi — **p.**: M. Mariani per Cinescorpion Produzione Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Variety Film — **dr.**: 98'.

Nave dei dannati, La — v. **Voyage of the Damned, The**

Néa ou la lettre à Emmanuelle (Lettere a Emmanuelle) — **r.**: Nelly Kaplan — **s.**: basato sul romanzo di Emmanuelle Arsan — **sc.**: N. Kaplan, Jean Chapot — **f.** (Panoramica, Colore): Andréas Winding — **m.**: Michel Magne — **int.**: Samy Frey, Ann Zacharias, Heinz Bennent, Françoise Brion, Micheline Presle — **p.**: Films-La Boétie-Multimedia, Parigi/Telecine Film Produktion, Berlino — **o.**: Francia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Medusa Distribuzione — **dr.**: **100'**.

Nerone — **r., s., sc.**: Mario Castellacci, Pierfrancesco Pingitore — **f.** (Technicolor, Techniscope): S. Martinelli — **mo.**: Alberto Gallitti — **m.**: Flavio Bocci — **int.**: Enrico Montesano (Petronio Arbiter), Maria Grazia Buccella (Poppea), Pippo Franco (Nerone), Paola Tedesco (Licia), Aldo Fabrizi (Galba), Paolo Stoppa (S. Pietro), Oreste Lionello (Seneca), Paola Borboni (Agrippina), Gianfranco D'Angelo (Tigellino) — **p.**: Mario Cecchi Gori per Capital Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Gold Film — **dr.**: 105'.

No Deposit, No Return (La gang della spider rossa) — **r.**: Norman Tokar — **r. 2ª unità**: Arthur J. Vitarelli — **asr.**: Christopher Seiter, William Saint John, Do-

rothy Kieffer — **s.**: Joe L. Mc Eveety — **sc.**: Arthur Alsberg, Don Nelson — **f.** (Technicolor): Frank Phillips — **scg.**: John B. Mansbridge, Jack Senter — **mo.**: Cotton Warburton — **m.**: Buddy Baker — **int.**: David Niven (J.W. Osborne), Darren McGavin (Duke Mayfield), Don Knotts (Bert Delaney), Herschel Bernardi (Turner), Barbara Feldon (Carolyn Osborne), Kim Richards (Tracy Osborne), Brad Savage (Jay Osborne), John Williams (Jameson), Charlie Martin Smith (Longnecker), Vic Tayback (Joe Adamo), Bob Hastings (Peter), Louis Guss (Freddie), Richard O'Brien (Boland), Barney Phillips (Benson), Ruth Manning (sig.ra Murdock), Olive Dunbar (sig.ra Hadley), James Hong (Ming Lo), Jean Gillespie, Jack Wells, Stu Gilliam, Jack Griffin, Milt Kogan, Hank Jones, Iris Adrian, Henry Slate — **dp.**: Christopher Seiter — **p.**: Ron Miller per Walt Disney — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 112'.

Oedipus orca — **r., s.**: Eriprando Visconti — **sc.**: Roberto Gandus, E. Visconti — **f.** (Vistavision, Technospes): Blasco Giurato — **mo.**: Franco Arcalli — **m.**: James Dashow — **int.**: Rena Niehaus, Gabriele Ferzetti, Carmen Scarpitta, Piero Faggioni, Miguel Bosè, Michele Placido — **p.**: Serena Film '75 — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Stefano Film — **dr.**: 100'.

Orzowei il figlio della Savana — **r.**: Yves Allegret — **s.**: basato sul romanzo «Orzowei» di Alberto Manzi — **sc.**: A. Manzi, Andrea Wagner — **f.** (Technospes): Aldo Giordani — **mo.**: Ornella Chistolini — **m.**: Guido e Maurizio De Angelis — **int.**: Peter Marshall, Dori Kunstmann, Stanley Baker, James Falkland, Robert Mc Intire, Bonne Lubega, Vincenzo Crocitti, Giorgio Dolfin, Oliver Litondo — **p.**: Gioacchino Sofia per Oniro, Roma/RM, Monaco — **o.**: Italia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Gold Film — **dr.**: 105'.

Pas si méchant que ça (Il difetto di essere moglie) — **r.**: Claude Goretta — **s., sc.**: C. Goretta, Charlotte Dubreuille — **f.** (Panavision, Telecolor): Renato Berta — **scg.**: Serge Etter, Nicolas Philibert — **mo.**: Joëlle Essenterre — **m.**: Arie Dzierlatka, Patrick Moraz — **int.**: Marlène Jobert (Nelly), Gérard Depardieu (Pierre), Dominique Labourier (Marthe), Philippe Léotard (Julien), Jacques Debary (padre di Pierre), Michel Robin (François, il nostromo), Paul Crauchet (l'ubriaco), François Simon, Jacques Denis — **p.**: Yves Gasser, Yves Peyrot per Citel Films-Artco Films, Ginevra/Action Films-M.J. Productions, Parigi — **o.**: Svizzera-Francia, 1974 — **di.**: Flora Film — **dr.**: 100'.

V. recensione di Leonardo Autera in questo fascicolo a p. 104.

Peccati di gioventú — **r.**: Silvio Amadio — **s., sc.**: Roberto Natale — **f.** (Telecolor): Antonio Maccoppi — **mo.**: S. Amadio — **m.**: Roberto Pregadio — **int.**: Gloria Guida, Dagmar Lassander, Fred Robsahm, Felicita Ghia, Rita Orlando, Silvano Tranquilli — **p.**: Domizia Cinematografica — **o.**: Italia, 1975 — **di.**: D.E.C.A. — **dr.**: 90'.

Peccatori di provincia — **r.**: Tiziano Longo — **s.**: Marino e Nicola Onorati — **sc.**: Paolo Barberi, M. Onorati — **f.** (Vistavision, Stacofilm): Alfio Contini — **mo.**: Mario Gargiulo — **m.**: Elio Maestosi, Filippo Trecca — **int.**: Renzo Montagnani, Macha Meril, Femi Benussi, Daniela Halbritter, Lauretta Masiero, Riccardo Garrone, Luciana Turina — **p.**: Pentax — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: I.I.F. — **dr.**: 105'.

Presidentessa, La — **r.**: Luciano Salce — **s.**: basato sulla commedia omonima di Pierre Veber e Maurice Hennequin — **sc.**: Ottavio Jemma — **f.** (Technospes):

Claudio Patriarca — **scg.**: Dante Ferretti — **mo.**: Antonio Siciliano — **m.**: Lelio Luttazzi — **int.**: Johnny Dorelli, Mariangela Melato, Gianrico Tedeschi, Vittorio Caprioli, L. Salce, Elsa Vazzoler, Marco Tulli — **p.**: Mario Cecchi Gori per Capital Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Gold Film — **dr.**: 105'.

Prestanome, Il — v. **Front, The**

Pretora, La — **r.**: Lucio Fulci — **s., sc.**: F. Marotta, L. Toscano — **f.** (Panoramica, Stacofilm): Luciano Trasatti — **mo.**: Ornella Micheli — **m.**: Nico Fidenco — **int.**: Edwige Fenech, Giancarlo Dettori, Gianni Agus, Oreste Lionello, Raf Luca, Mario Maranzana, Carlo Sposito, Walter Valdi — **p.**: Coralta Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Dear International — **dr.**: 98'.

Profumo di vergine — v. **Melita**

Puttana galera! — **r.**: Gianfranco Piccioli — **s., sc.**: Rita Sala, G. Piccioli, Adriano Bolzoni — **f.** (Technicolor): Renato Lomiri — **mo.**: Tatiana Morigi — **m.**: Augusto Martelli — **int.**: Philippe Leroy, Dagmar Lassander, Raimond Pellegrin, Franco Citti, Augusto Martelli, Maurizio Arena — **p.**: Parva Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Parva Cinematografica (reg.) — **dr.**: 100'.

Quella strana ragazza che abita in fondo al viale — v. **Little Girl Who Lives Down the Lane, The**

Ricostruzione di un delitto — v. **Anaparastasi.**

Segretaria privata di mio padre, La — **r.**: Mariano Laurenti — **s., sc.**: Francesco Milizia — **f.** (Eastmancolor): Pasquale Rachini — **scg.**: Elio Micheli — **mo.**: Alberto Moraini — **m.**: Gianni Ferrio — **int.**: Maria Rosaria Omaggio (Luisa), Renzo Montagnani (commendatore), Alvaro Vitali (Oscar), Stefano Patrizi (Franco), Anita Strindberg (Ingrid), Enzo Cannavale (Giuseppe), Aldo Massasso, Giuliana Calandra — **p.**: Luciano Martino per Dania Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 100'.

Segreti delle amanti svedesi, I — v. **Sexy Dozen, The**

Sesso sotto la pelle — v. **Bränt Barn**

Sexy Dozen, The (I segreti delle amanti svedesi) — **r.**: Norbert Terry — **s., sc.**: Werner Kunz, N. Terry — **f.** (Eastmancolor): W. Kunz, Walter Suter — **mo.**: Edith Morath — **m.**: De Wolfe — **int.**: Barbro Hedstrom (Inger), Vincent Gauthier (François), Renée St. Cyr (signora Tissot), Noël Roquevert (signor Tissot), Louis Navarre, Julie Jordan, Bruno Kaspar — **p.**: W. Kunz per Werner Kunz Film Production — **o.**: Svizzera, 1969 — **di.**: Regionale — **dr.**: 92'.

Signore delle mosche, Il — v. **Lord of the Flies**

Song Remains the Same, The (Led Zeppelin the Song Remains the Same) — **r.**: Peter Clifton, Joe Masso — **f.** (Technicolor): Ernie Day — **mo.**: Peter Clifton — **m., ca.**: «Black Dog», «Rock and Roll», «Since I've Been Loving You», «No Quarter», «The Song Remains the Same», «Rain Song», «Dazed and Confused», «Stairway to Heaven», «Moby Dick», «Heart Breaker», «Whole Lotta Love», «Autumn Lake», «Bron-Yr-Aur» dei Led Zeppelin, eseguite dagli stessi —

int.: Led Zeppelin [John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Robert Plant], Peter Grant, Richard Cole, Derek Skilton, Colin Rigdon — **p.**: Peter Grant per Starmavale-Swan Song Production — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 136'.

Sonne, Sylt und kesse Krabben (L'autista di notte) — **r.**: Jerry Macc — **s., sc.**: Peter M. Thouet, Michael Haller — **f.** (Eastmancolor): Giorgio Tonti — **mo.**: Elvira Gitt — **m.**: Raimund Rosenberger — **int.**: Christine Schubert, Achim Strietzel, Maria Körber, Wolfgang Gruner, Ingrid Steeger, Klaus Hagen Latwesen, Gaby Glöckler, Monika Marc, Gerhard Borman, Horst Heuck, Hans Irle, Monika Rohde, Jörg Hinck, Rose Renée Roth, Eric Wedekind, Ina Lane, Sigitt von Richrhofen — **p.**: Terra Film—Allianz Film — **o.**: Germania occ., 1971 — **di.**: Regionale — **dr.**: 80'.

Storia di un peccato — v. **Dzieje Grzechu**

Suspiria — **r.**: Dario Argento — **s., sc.**: D. Argento, Daria Nicolodi — **f.** (Technicolor): Luciano Tovoli — **scg.**: Giuseppe Bassan — **c.**: Piero Cigoletti — **mo.**: Franco Fraticelli — **m.**: I Goblin — **int.**: Jessica Harper, Alida Valli, Stefania Casini, Flavio Bucci, Joan Bennett, Miguel Bosé, Eva Axen, Monica Peterson — **p.**: Claudio Argento per Seda Spettacoli S.r.l. — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: P.A.C. — **dr.**: 100'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 106.

Svastica nel ventre, La — **r.**: William Hawkins — **int.**: Sirpa Lane, Giancarlo Sisti, Roberto Posse, Gianfilippo Carcano, Piero Lulli, Marzia Ubaldi — **p.**: Filmes — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Fida Cinematografica — **dr.**: 90'.

Trollflöjten (Il flauto magico) — **r.**: Ingmar Bergman — **asr.**: Kerslin Forsmark — **s.**: basato sull'opera di Mozart, libretto di Schikaneder — **ad.**: I. Bergman — **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist — **scg.**: Henny Noremark — **c.**: Karin Erskine — **cor.**: Dony Feuer — **mo.**: Siv Lundgren — **m.**: Mozart — **dm.**: Eric Ericson — **int.**: Josef Köstlinger (Tamino), Irma Urrila (Pamina), Häkan Hagegard (Papageno), Elisabeth Eriksson (Papagena), Ulrik Cold (Sarastro), Birgit Nordin (regina della notte), Ragnar Ulfung (Monostato), Erik Saeden (Talaren), Britt-Marie Aruhn, Birgitta Smiding, Kirsten Vaupel, Gösta Prüzelius, Ulf Johanson, Urban Malmberg, Ansgar Krook, Erland Von Heijne, Hans Johansson, Jerker Arvidsson — **p.**: Television TV 2 — **o.**: Svezia, 1974 — **di.**: Delta Distribuzione — **dr.**: 132'.

V. recensione di Piero Dallamano in questo fascicolo a p. 108.

Ultimi fuochi, Gli — v. **Last Tycoon, The**

Venom (L'altro corpo di Anny) — **r.**: Peter Sykes — **asr.**: John Elton — **s.**: Stephen Collins — **sc.**: Donald Ford, Derek Ford — **f.** (Techniscope, Colore): Peter Jessop — **scg.**: Hayden Pearce — **mo.**: S. Collins — **m.**: John Simco Harrison — **int.**: Simon Brent (Paul Greville), Neda Arneric (Anna), Derek Newark (Johann), Sheila Allen (Ellen), Gerard Heinz (Huber), Gertan Klauber (Kurt), Bette Vivian (Frau Kessler), Terence Soall (Dr. Lutgermann), Sean Gerrard (Rudi), Ray Barron (giovane uomo), Billy Reid, George Fisher, Nosher Powell — **p.**: Michael Pearson, Kenneth Rowles per Cupid-Action Plus Productions — **o.**: Gran Bretagna, 1971 — **di.**: FAR International Films — **dr.**: 91'.

Vergine, il toro e il capricorno — **r.**: Luciano Martino — **s.**: L. Martino, Francesco Milizia — **sc.**: Cesare Frugoni, L. Martino, F. Milizia — **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Giancarlo Ferrando — **mo.**: Eugenio Alabiso — **m.**: Franco Pisano — **int.**: Edwige Fenech, Alberto Lionello, Aldo Maccione, Olga Bisera, Alvaro Vitali, Erna Schürer, Ray Lovelock — **p.**: Devon-Medusa — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Medusa Distribuzione — **dr.**: 95'.

Vita venduta, Una — **r.**: Aldo Florio — **s.**: Fulvio Gicca-Palli, A. Florio — **sc.**: Bruno di Geronimo, F. Gicca-Palli, A. Florio — **f.** (Vistavision, Colore): Franco Delli Colli, Riccardo Pallottini — **mo.**: Nino Baragli, Carlo Reali — **m.**: Ennio Morricone — **int.**: Enrico Maria Salerno, Gerardo Amato, Rodolfo Bianchi, Germano Longo, Gabriele Tozzi, Marino Cenna, Toni De Leo, Daniele Dublino, Imma Piro — **p.**: Comma 9 — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Italnoleggio Cinematografico — **dr.**: 110'.

Voyage of the Damned (La nave dei dannati) — **r.**: Stuart Rosenberg — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Gordon Thomas, Max Morgan-Vitts — **sc.**: Steve Shagan, David Butler — **f.** (Colore): Billy Williams — **scg.**: Jack Stephens — **mo.**: Tom Priestley — **m.**: Lalo Schifrin — **int.**: Faye Dunaway (Denise Kreisler), Max Von Sydow (cap. Gustav Schroeder), Oscar Werner (dr. Egon Kreisler), Malcom McDowell (Max Gunter), Orson Welles (Estedes), James Mason (Remos), Lee Grant (Lilian Rosen), Ben Gazzara (Morris Troper), Katharine Ross (Mira Hauser), Luther Adler (prof. Weiler), Michael Constantine (Clasing), Denholm Elliott (amm. Canaris), José Ferrer (Miguel Benitez), Lynne Frederick (Anna Rosen), Helmut Griem (Otto Schiendick), Julie Harris (Alice Feinchild), Wendy Hiller (Rebecca Weiler), Donald Jouston (dr. Hans Glauner), Paul Koslo (Aaron Pozner), Nehemiah Persoff (sig. Hauser), Fernando Rey (presidente Bru), Leonard Rossiter (com. Ugo von Bonin), Maria Schell (sig.ra Hauser), Victor Spinetti, Janet Suzman, Sam Wanamaker — **p.**: Robert Fryer per Associated General F. — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 106'.

Abbreviazioni

r. (regia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **coll.** (collaborazione), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **red.** (redazione), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **efs.** (effetti fotografici speciali), **scg.** (scenografia), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esclusiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **o.** (origine), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata).